

Tenir l'évanouissement.

**Entre maîtrise intégrale et abandon anéantissant :
Jean Genet et Antonin Artaud**

par

Véronique Lane

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Université de Montréal

et

École doctorale « Langue, littérature, image »

Université Paris Diderot (Paris 7)

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en Littératures de langue française
et à
l'Université Paris Diderot (Paris 7)
en vue de l'obtention du grade de Docteur (Ph.D.)
en Histoire et sémiologie du texte et de l'image**

Novembre, 2011

©Véronique Lane, 2011

Identification du jury

**Université de Montréal
Faculté des études supérieures
et
Université Paris Diderot (Paris 7)**

Cette thèse intitulée

**Tenir l'évanouissement.
Entre maîtrise intégrale et abandon anéantissant :
Jean Genet et Antonin Artaud**

**Présentée et soutenue
à l'Université Paris Diderot par :**

Véronique Lane

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Présidente-rapporteure : Catherine Mavrikakis (Université de Montréal)

Président-rapporteur : François Villa (Université Paris Diderot)

Directrice de recherche : Ginette Michaud (Université de Montréal)

Directrice de recherche : Évelyne Grossman (Université Paris Diderot)

Examinatrice externe : Mairéad Hanrahan (University College London)

SOMMAIRE

Antonin Artaud et Jean Genet ont respectivement connu l'enfermement asilaire et carcéral. Ils conçoivent tous les deux l'écriture comme le théâtre, sur le même plan que la vie, et partagent en outre la même conviction que la littérature, comme toute forme d'art, *peut* quelque chose pour nous. Malgré leurs nombreux points de contact biographiques, poétiques et éthiques, leurs œuvres n'ont jamais fait l'objet d'un rapprochement exclusif, une étonnante lacune que l'introduction substantielle de cette étude se donne pour tâche d'éclairer. En fait, si les œuvres d'Artaud et de Genet sont souvent comparées, c'est invariablement de façon limitée : brièvement, par le biais d'un tiers auteur et au plan du théâtre. Or *toute* leur écriture est théâtrale : c'est la prémisse sur laquelle se base ce travail qui constitue, donc, la première étude comparative approfondie de leurs œuvres.

Dans un premier temps, nous étudions la conception du théâtre d'Artaud et de Genet dans la perspective de la tragédie qu'ils privilégient, parce qu'ils estiment primordiale la reprise vivante de l'œuvre par chacun de nous. En fait, nous nous intéressons à Genet et Artaud aussi bien en tant qu'écrivains que lecteurs, en analysant la manière singulière dont ils puisent l'un et l'autre de grandes figures dans les textes de la mythologie, de la littérature et de l'histoire pour les faire intervenir, indifféremment de leur provenance, dans leur propre texte. Pour démontrer ce travail de « reconfiguration » tout à la fois biographique, esthétique et éthique chez Artaud et Genet, nous analysons leur traitement de la figure tragique par excellence d'Antigone, dans *Antigone chez les Français* et *Journal du voleur*.

Dans un second temps, nous examinons comment Artaud et Genet s'en prennent à la dialectique du jugement qui préside à la lecture univoque qu'ils récusent : d'une part, par la conjuration, dans les textes qu'ils rédigent en 1948 pour une même série radiophonique, *Pour en finir avec le jugement de dieu* et *L'Enfant criminel* (tous deux censurés) et, d'autre part, par la révélation, en pratiquant ce que nous appelons une écriture de l'évanouissement – qui n'a rien de sublime, qui ne conserve en fait de la relève hégélienne que la structure du coup de théâtre, à savoir l'interruption qu'elle introduit dans la délibération de la conscience. Nous analysons alors les commentaires de dessins d'Artaud et les nombreuses scènes d'évanouissement dans l'œuvre de Genet.

Dans un dernier temps, nous suggérons d'approcher de manière éthique les troublants termes de « cruauté » et de « trahison » qu'Artaud et Genet nous ont légués. Plus que des notions, celles-ci, avançons-nous, sont des méthodes visant l'acquisition d'un nouveau mode de lecture. Par l'entremise de ces concepts anti-conceptuels, Artaud et Genet nous invitent en fait à vivre comme ils écrivent et lisent : à *voir* la réalité. Pour le démontrer, nous proposons une micro-lecture du *Théâtre et son double* d'Artaud au regard de *La Sentence* de Genet, texte dont la publication toute récente vient confirmer la pertinence du rapprochement que nous établissons dans cette étude.

Mots clés : Littérature et théâtre du XX^e siècle – littérature comparée – Antonin Artaud – Jean Genet – tragédie – évanouissement – dialectique – mort – défaillance – maîtrise

ABSTRACT

Antonin Artaud and Jean Genet experienced confinement in an asylum and a prison respectively. They both also conceived of writing as theatre, on the same level of tragedy as life, and shared the same conviction that literature, like all forms of art, has the power to do something for us. Despite their many points of contact in terms of biography, poetics, and ethics, their works have never been the object of an exclusive comparative study, a surprising omission that the substantial introduction of this study sets out to elucidate. In fact, if the works of Artaud and Genet are often compared, it is inevitably in a limited fashion: briefly, via a third author, and in terms of the theatre. Yet *all* their writing is theatrical: it is the premise on which this, the first full-length comparative study of their works, is based.

Firstly, I study Artaud and Genet's conception of theatre from the perspective of the tragic which they both privilege, because above all they value the reanimation of their work performed by the reader. In fact, I engage with Genet and Artaud as both writers and readers, analysing the singular way in which each takes great figures from mythology, literature, and history, in order to introduce them, irrespective of their provenance, into their own works. To demonstrate this work of « reconfiguration » in Artaud and Genet, which is at once biographical, aesthetic, and ethical, I analyse their treatment of Antigone, in *Antigone chez les Français* and *Journal du voleur*.

Secondly, I examine how Artaud and Genet defy the dialectic of judgement ruling the univocal reading which they oppose. In part, I focus on their defiance in the texts that they composed in 1948 for the same radio broadcast, *Pour en finir avec le jugement de dieu* and *L'Enfant criminel* (both of which were censored). And in part I focus on the defiance they practice by way of a revelation that I call a writing of fainting—which has nothing of the sublime in it, which in fact only retains the structure of the interruption from the Hegelian *Aufhebung*, that is to say the *coup de theatre* that it introduces in the deliberation of consciousness. I further analyse the commentaries of Artaud on his drawings and numerous scenes of fainting in Genet's works.

Thirdly, I put forward an ethical way of approaching the troubling terms « cruelty » and « treason » that Artaud and Genet have bequeathed us. More than being notions, I propose, these are methods aiming towards a new mode of reading. By the intervention of these anti-conceptual concepts Artaud and Genet invite us to live in the same way they write and read, that is to say in the same way they *see* the multiplicities of reality. As an exemplification, I advance a close reading of Artaud's *Théâtre et son double* in relation to Genet's *La Sentence*—a text whose recent publication confirms the pertinence of the comparative approach taken in this study.

Key Words: 20th century literature and theatre – comparative literature – Antonin Artaud – Jean Genet – tragedy – fainting – dialectics – death – surrender – mastery

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier très chaleureusement mes directrices de recherche : Ginette Michaud qui, depuis mes études de maîtrise, a énormément contribué à l'élaboration de ma réflexion, notamment en me transmettant sa passion pour la pensée de Jacques Derrida, et qui n'a jamais manqué de m'appuyer au fil des ans, et Évelyne Grossman, qui m'a accueillie à Paris avec une affabilité inespérée, qui, par son enseignement et toutes les paroles échangées, a vivement suscité mon intérêt pour la théorie en littérature, et qui m'a soutenue de manière indéfectible. Sans leur rigueur intellectuelle, sans leur confiance et leur lecture attentive, rien n'aurait été possible.

Je remercie par ailleurs le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, le Fonds québécois de la recherche en sciences humaines et le Ministère des relations internationales du gouvernement français pour leur soutien financier, qui m'a permis d'entamer et de terminer mes recherches.

Plusieurs personnes ont en outre participé à ce que ce travail voie le jour, à qui va toute ma reconnaissance :

Albert Dichy, pour son appui et ses excellentes suggestions, pour son humour indestructible et la joie toujours renouvelée de partager « le même Genet ».

Serge Malausséna, neveu d'Artaud, pour avoir eu la gentillesse de me rencontrer et n'avoir compté ni son temps ni sa générosité.

Catherine Mavrikakis, pour la force de sa vision, et pour m'avoir fait découvrir puis respecter, pour m'avoir fait aimer Artaud.

Michel Pierssens qui, le premier, m'a demandé « pourquoi Genet et Artaud ? », pour ses très précieux conseils et pour m'avoir toujours encouragée au voyage.

Jeff Rider, pour avoir vu en moi un professeur et une personne de confiance, pour m'avoir permis d'enseigner dans la plus grande liberté pour le Vassar-Wesleyan Program in Paris, de même que Catherine Ostrow, Mark Humphries, Javier Guerrero, Maurizio Vito, Christine Lalande et Robert Conn, pour m'avoir immédiatement accordé leur amitié à Wesleyan University aux États-Unis.

Oliver Harris, Josée Beaudoin, Constance Harrison-Julien, Patrice Brunelle, Marie Frankland, Art et Teri Fell, Ève Messier et Jonathan Guilbault pour leur soutien technique et moral : pour leur inestimable présence dans la distance.

Arnaud Maïsetti, Mahigan Lepage, Nicolas Carrier, Delphine Leroux, Lorraine Duménil, Thomas Newman, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Melina Balcázar, Patrice Bougon, Hadrien Laroche, Karine Drolet, Sarah Clément et Geir Uvsløkk, pour des discussions souvent enflammées venues renouveler ma pensée.

Patrick Thériault, pour continuer à partager avec moi sa passion d'autodidacte et son amour du jeu bien mallarméen, ainsi que Sylvain Lavoie et Carl Bergeron pour leur excentricité, pour leur amitié.

Mario Lane, Danièle Julien et Catherine Lane, ainsi que Julie Hamelin, Karine Lane et France Lane, pour avoir accepté et soutenu ma vie à l'étranger.

Mes étudiants, enfin, pour m'avoir fait éprouver les plus grandes joies de l'enseignement, pour m'avoir donné le désir et la force de poursuivre mes recherches d'un côté à l'autre de l'océan, tout particulièrement Lauren Valentino, Christopher Scott, Ryan Conrad et Sanam Mechkat, qui iront loin.

TENIR L'ÉVANOUISSEMENT.

ENTRE MAÎTRISE INTÉGRALE ET ABANDON ANÉANTISSANT : JEAN GENET ET ANTONIN ARTAUD

INTRODUCTION : LE THÉÂTRE HORS DE SES GONDS : L'ÉCRITURE THÉÂTRALE DE GENET ET ARTAUD

Pourquoi Genet et Artaud ?	2
Le choix du théâtre.....	18
Hantise de la religion.....	42
Comédiens <i>ou</i> martyrs ?	52
Défaire l'histoire pour se refaire.....	54

1. ARTAUD ET GENET OU ANTIGONE

1.1 « Une époque tragique entre toutes ».....	59
1.1.1 <i>Les Paravents</i> de Genet : « Faites un tour à Rodez ».....	61
1.1.2 <i>Les Cenci</i> d'Artaud : « Je dis bien une tragédie ».....	64
1.1.3 Épidaure : tout un horizon, rien qu'un horizon.....	68
1.2 Lire ou Comment prendre tout au tragique et rien au sérieux.....	71
1.2.1 Une imagerie chrétienne, une lecture grecque.....	73
1.2.2 Croire ? Vivre.....	75
1.3 « La Force Antigone de l'être » : un combat double.....	85
1.3.1 <i>Antigone chez les Français</i> d'Artaud : un combat ontologique...	89
1.3.2 <i>Journal du voleur</i> de Genet : un calvaire tragique.....	97
1.3.3 « Écrire en Œdipe » : une condensation exclusive.....	102
1.3.4 La main d'Antigone ou « le marteau du philosophe »	120
1.3.5 Lire du point de vue d'Antigone : <i>voire</i> l'histoire.....	123

2. D'UN ABANDON INTÉGRAL : DE LA RÉSISTANCE À L'ÉVANOUISSEMENT À L'ÉVANOUISSEMENT COMME RÉSISTANCE

2.1 « Mourir vivant » plutôt que « vivre mort » : doubler le combat.....	130
2.1.1 <i>Pour en finir avec le jugement de dieu</i> et <i>L'Enfant criminel</i>	131
2.1.2 Contre la roue dialectique : ruses et railleries.....	148
2.2. Les dessins d'Artaud : le mur, la percée du mur et ses échecs.....	158
2.2.1 Conjurat[i]on : du quatre au deux – à l'un ?.....	162
2.2.2 Révélat[i]on : « La mise en place pour <i>un</i> œil ».....	167

2.3.	Les évanouissements de Genet : « Je vis dans un long évanouissement ».....	174
2.3.1.	Tentation : « Je suis tenté d'écrire : "j'allais défaillir" ».....	175
2.3.2.	Révélation : « Je m'ec... / Je m'ev... ».....	187
2.3.3.	S'évanouir pour <i>voire</i>	202
2.4.	« Mourir vivant » : Prendre un coup sempiternel.....	211
3.	D'UNE MAÎTRISE ANÉANTISSANTE : ÉCRIRE OU TENIR L'ÉVANOUISSEMENT.....	229
3.1.	Des mots-coups pour une éthique an-éthique.....	230
3.2.	« Trahison » et « Cruauté ».....	233
3.2.1.	Une solitude ascétique.....	236
3.2.2.	« Au bout il y avait la récompense ».....	240
3.3.	<i>La Sentence</i>	244
3.3.1.	Au bout des mots.....	245
3.3.2.	La conscience « délibératrice ».....	249
3.3.3.	<i>Voire</i>	256
	LA PLUS HAUTE TRAHISON : LIRE (PLUTÔT QU'ÉCRIRE).....	262
	BIBLIOGRAPHIE.....	269
	ANNEXES.....	276

INTRODUCTION

LE THÉÂTRE HORS DE SES GONDS : L'ÉCRITURE THÉÂTRALE DE GENET ET ARTAUD

Pourquoi Genet et Artaud ?

La tragédie il faut la vivre, pas la jouer.

– Jean Genet, *L'Étrange mot d'...*¹.

[...] on ne joue pas,/ on agit./ Le théâtre
c'est en réalité la *genèse* de la création./
Cela se fera.

– Antonin Artaud, « Lettres à propos de
*Pour en finir avec le jugement de dieu*² ».

Antonin Artaud et Jean Genet ont irrémédiablement marqué le vingtième siècle, tant par la genèse de leur œuvre que par l'ambition qui les a conduit à métamorphoser notre manière de penser la littérature, la vie et l'intensité de leurs liens. Ces deux écrivains majeurs de la modernité ont en effet changé notre perception de l'écriture et de la lecture, en s'en prenant aux racines de la langue française, en rejouant le conflit de ses origines, en ne cessant de monter l'une contre l'autre les deux traditions dont elle est née – la grecque et la latine. L'attaque est si démesurée qu'il semble presque superflu de le mentionner : leurs écritures sont hautement singulières. Lorsqu'il frappe, Artaud troue, brûle et se brûle ; Genet caresse, vole et s'envole. L'un crie et reste ; l'autre trahit et s'en va. C'est pourtant à la même « tentative » qu'on assiste lorsqu'on les lit, lorsqu'on se penche sur leurs autobiographies. Tout les rapproche en effet dans la manière qu'ils ont de vivre ou plutôt de survivre, de *tenir* dans un monde qui ne sait que faire d'eux. Tout les rapproche dans l'étroitesse des liens qui nouent leur œuvre à leur histoire, à leur existence autant sinon plus singulière que leur écriture. Si leur style, leur *modus operandi* diffère, leur *modus vivendi* est le même.

¹ Jean GENET, « L'Étrange mot d'... », dans *Œuvres Complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, p. 18. Désormais abrégé *I, II, III, IV, V, VI*, selon le numéro du tome, suivi du numéro de la page.

² Antonin ARTAUD, « Lettres à propos de *Pour en finir avec le jugement de dieu* », dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1677 (c'est Artaud qui souligne). Désormais abrégé *O* suivi du numéro de la page.

Or c'est ce qui importe par-dessus tout à Genet comme à Artaud : vivre, vivre fort – vivre à hauteur de mort.

D'abord, si Artaud et Genet s'insurgent contre la société, c'est à partir du cachot où celle-ci les a respectivement enfermés : cellule d'asile pour l'un, cellule de prison pour l'autre. Tous deux passent en effet une grande partie de leur vie entre quatre murs : Artaud est interné (de 1937 à 1946) et Genet emprisonné (sporadiquement, entre 1937 et 1944). Leur enfermement, qui coïncide durant la Seconde Guerre mondiale, est cependant loin de se limiter à cette période. Car c'est en réalité dès leur plus jeune âge qu'Artaud et Genet ont affaire aux institutions que sont les cliniques et les hôpitaux, les familles d'accueil, les centres de rétention et la prison. Adolescent, Artaud fréquente déjà les maisons de santé et c'est dès sa naissance que Genet est pris en charge par l'Assistance Publique, qui le place successivement dans une famille du Morvan, à la Colonie de Mettray, puis à l'École d'Alembert dont il tente à maintes reprises de s'échapper, jusqu'à ce qu'il s'enrôle dans l'armée et soit emprisonné. Du reste, même une fois « libérés », l'un et l'autre écrivains n'auront jamais de toit à eux sous lequel vivre de manière permanente. Artaud passera les deux dernières années de sa vie dans un bâtiment annexe de l'hôpital d'Ivry et si Genet fait construire des maisons aux familles de ses amants, il n'arrivera jamais lui-même à vivre autrement que « dans une valise », de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel, de pays en pays. Tous deux consomment en outre de dangereuses quantités d'opiacés³, mais, contrairement aux poètes adeptes de l'exploration issus de la tradition inaugurée par de Quincey⁴,

³ On sait qu'Artaud prenait quotidiennement du laudanum ; on sait moins que Genet prenait de telles doses de nembutal qu'il en était dépendant, ne parvenant à dormir qu'en avalant une huitaine de comprimés de ce barbiturique qu'on utilise légalement dans l'euthanasie vétérinaire, principalement pour les chevaux, de même qu'illégalement dans le suicide ou le suicide assisté. (Cf. Hadrien LAROCHE, *Le Dernier Genet. Histoire des hommes infâmes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997, p. 28-33.)

⁴ On songe ici à toute la littérature – à la fois poétique, anthropologique, voire philosophique – née des expériences toxicomanes d'écrivains, depuis les *Confessions* de Thomas DE QUINCEY parues en 1822 (*Confessions of an English Opium Eater*), que Charles BAUDELAIRE a traduites et qui

ils le font moins pour écrire que pour supporter ce monde. L'écriture, ils la conçoivent également de la même façon, comme la vie, sur le plan théâtral. La scène la plus élémentaire est la rue, c'est la vie de tous les jours. Or comme Genet et Artaud rassemblent toute leur existence dans leur œuvre, la scène de théâtre la plus fondamentale pour eux, c'est la page. Le théâtre *c'est* leur écriture. « Le théâtre c'est en réalité la genèse de la création » (*O*, 1677), radicalise Artaud en y assimilant son propre nom : « TE ARTO – TEATRO » (*O*, 956). « La tragédie il faut la vivre, pas la jouer » (*V*, 18) : c'est de même le conseil de vie que nous adresse Genet ainsi qu'à son grand amour, le funambule Abdallah : « C'est en toi-même enfin que durant quelques minutes le spectacle te change [...]. Vous avez compris que chacun de nous doit tendre à cela : tâcher d'apparaître à soi-même dans son apothéose » (*V*, 25-26). Autrement dit leur écriture, *toute* leur écriture, est à l'image de leur personnalité flamboyante : on ne peut plus théâtrale. Tous deux, enfin, meurent mystérieusement très peu de temps après avoir porté la touche finale, triomphale, à leur œuvre. Atteint d'un virulent cancer du côlon, Artaud, qui s'auto-administrait du laudanum depuis des années, aurait succombé à une surdose et Genet, souffrant pour sa part d'un grave cancer de la gorge, aurait, dans sa chambre d'hôtel où il achevait la correction des épreuves de son dernier livre, connu une chute fatale.

Aujourd'hui, nombre de mouvements sociaux mènent leurs luttes contre l'exclusion en associant leurs causes à la révolte de ces écrivains et les metteurs en scène les plus accomplis saluent leurs œuvres. Dans sa préface aux *Œuvres* d'Artaud, Évelyne Grossman souligne la rapidité fulgurante avec laquelle Artaud est devenu « l'étendard de toutes les luttes contre la normalisation sociale en marche »⁵ ;

lui ont inspiré les textes qu'il a réunis dans *Les Paradis artificiels* en 1860 (Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 2009), jusqu'aux recueils de Henri MICHAUX, *Connaissance par les gouffres* par exemple (Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1998).

⁵ Évelyne GROSSMAN, « Préface », dans *Œuvres d'Antonin Artaud*, *op. cit.*, p. 8.

on peut en dire autant de Genet. Peu d'écrivains sont aussi fréquemment mentionnés comme sources principales d'inspiration par des personnalités provenant des milieux les plus variés : écrivains, comédiens, peintres, metteurs en scène, leaders de mouvements sociaux et politiques, aussi bien que critiques d'art et curateurs d'expositions de toutes sortes se réclament des œuvres d'Artaud et de Genet à peu près de la même manière, en transformant leurs aphorismes lapidaires « en prêt-à-porter de la pensée contestataire »⁶.

Si nous évoquons ces quelques points de référence d'emblée et en rafale, c'est qu'il importe tout particulièrement de penser ensemble le biographique et l'esthétique chez Artaud et Genet. Une des caractéristiques premières de leur œuvre, ainsi que nous entendons le démontrer, est en effet qu'elle *exige* de nous que nous prenions en compte ces deux types de rapports dans notre lecture : qu'à partir de leur jonction, on réinvente notre manière de lire. Il ne s'agit donc pas de mettre en valeur le caractère autobiographique des écrits d'Artaud et de Genet, celui-ci leur est acquis de longue date ; c'est plutôt la manière furtive⁷ selon laquelle ils nous donnent à lire leurs œuvres « pour autobiographiques » que nous souhaitons rappeler au seuil de cette étude.

Notre réflexion vient ainsi s'inscrire dans le sillage des travaux de Jacques Derrida, au sein desquels les œuvres d'Artaud et de Genet sont très présentes. Ces dernières, pensons-nous, ont même grandement et similairement participé

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ « Furtif » est un mot qu'Artaud affectionne et qui n'est pas sans faire écho à la « manière » ou la manie que Genet a lui aussi de « rompre », de s'esquiver, de s'éclipser, de s'envoler, dans ses textes comme dans la vie. Évelyne GROSSMAN rappelle bien au sujet de l'adjectif, que nous situons au commencement de cette étude pour marquer la difficulté d'approcher tant biographiquement qu'esthétiquement l'œuvre d'Artaud et de Genet, qu'« Il manque de corps et de tenue. Il ne s'expose pas, s'entraperçoit à peine. Pour qui cependant ne disposerait d'aucun savoir à révéler (ni critique ni, *a fortiori*, clinique), le *furtif* recèlerait peut-être des promesses d'éclaircies imprévues, surgies comme à la dérobée : dans les défaillances des discours constitués, à la faveur d'hypothèses improbables, de questions incongrues » (« D'une anatomie "furtive" », dans *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Tours, Farrago – Léo Scheer, 2003, p. 13). Ce pourrait être – du moins l'espérons-nous – le cas de la « question incongrue » de l'évanouissement que nous aborderons dans le second chapitre.

à l'élaboration de son approche, la déconstruction⁸ : c'est pourquoi nous accorderons une importance particulière aux cinq textes que Derrida leur a consacrés⁹. Les œuvres d'Artaud et Genet ont effectivement occupé¹⁰ la pensée du philosophe de telle manière qu'elles ont sans doute fait plus que renforcer son entreprise de déconstruction. L'un des objectifs de la déconstruction, comme l'on sait, est d'ébranler les fondements même de l'herméneutique, afin que la critique trouve de nouvelles formes et acquière de ce fait un statut différent. Or la nature, le rôle et l'effet que devraient revêtir ces nouvelles interprétations, Derrida les définit dans « La parole soufflée », son premier texte sur Artaud. Dans une précieuse note, il indique que, pour la critique, « Le nouveau statut – à trouver – est celui des rapports entre l'existence et le texte, entre ces deux formes de textualité et l'écriture générale dans le jeu de laquelle elles s'articulent »¹¹. On reconnaît ici exprimé sous la plume de Derrida le sentiment qui a donné naissance aux tentatives des grands théoriciens de la « pensée française » : la certitude qu'il fallait d'urgence repenser les paradoxes de l'herméneutique pour ouvrir de nouveaux horizons à la critique. Cet « empressement » partagé s'est en effet

⁸ La présente étude émane en partie de cette intuition, qui trouve donc naturellement sa place ici, dans l'introduction (nous l'y approfondissons, p. 24 à 28).

⁹ Jacques DERRIDA a de fait consacré en tout cinq textes à Artaud et Genet. C'est très tôt dans son parcours, en 1965 et 1966, qu'il rédige les deux premiers sur Artaud : « La parole soufflée » et « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation ». Tous deux figurent dans *L'Écriture et la différence* (Paris, Seuil, coll. « Points », 1966), essai dans lequel Derrida élabore et présente le concept de *différance* dont on sait l'importance et la postérité. Artaud est le seul auteur qui fasse l'objet de deux textes dans cet ouvrage fondamental et nous ne voyons nul hasard à cette insistance. En 1974, Derrida publie ensuite *Glas* (Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet »), ouvrage monumental rédigé en deux colonnes, l'une portant sur Genet et l'autre sur Hegel, où il prend de grandes libertés en transgressant le format usuel du « livre », les critères de lisibilité établis et, surtout, en critiquant la critique plus sévèrement peut-être qu'il ne l'a jamais fait. Enfin, si sa lecture d'Artaud se trouve au fondement de son œuvre philosophique (par le biais des deux articles mentionnés plus haut), elle se trouve aussi à son aboutissement, en l'espèce des deux essais qui portent plus spécifiquement sur la manière inextricable dont s'entremêlent chez Artaud texte et dessin : « Forcener le subjectile » (avec Paule Thévenin, dans *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986) et *Artaud le Moma. Interjections d'appel* (Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2002). Notre travail est imprégné de sa pensée, comme le sien l'a été par celle de Genet et d'Artaud.

¹⁰ Les œuvres d'Artaud et de Genet ont en effet, croyons-nous, plus que préoccupé Derrida : elles l'ont occupé. Genet « me vomit » et Artaud « me crie », écrira-t-il, par exemple (*cf.*, p. 36-37).

¹¹ Jacques DERRIDA, « La parole soufflée », dans *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 272, n.1.

trouvé à la source d'impressionnants ouvrages philosophiques dans la seconde moitié du vingtième siècle.

Or parmi les plus célèbres de ces ouvrages, il en est plusieurs qui ont été élaborés à partir des œuvres d'Artaud et de Genet. Nous n'y voyons nulle coïncidence. C'est parce qu'elles condensent les deux formes de « textualité » pointées par Derrida – existence et texte – de manière particulièrement inextricable que les œuvres d'Artaud et de Genet constituent, n'en doutons pas, un terrain fertile pour les théoriciens qui cherchent à repenser la critique. C'est parce que « le jeu » du biographique et de l'esthétique chez Artaud et Genet est proprement vertigineux qu'il constitue une impasse, une *pierre d'achoppement* pour la critique – qui s'avère néanmoins *angulaire*, salubre pour leurs plus fins lecteurs.

L'œuvre d'Artaud constitue notamment un point de référence important dans *L'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari¹² et *Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault¹³. C'est également à partir des écrits d'Artaud que Derrida formule la nécessité de repenser la dimension autobiographique de l'œuvre dans *L'Écriture et la différence*, ce qu'il fait en outre de manière fort similaire, comme nous le démontrerons, dans l'ouvrage qu'il consacre à Genet, *Glas*. Enfin, dans l'extrait de *L'Écriture et la différence* que nous avons cité, la nécessité de penser ensemble « texte et existence » énoncée par Derrida fait écho à l'une des réponses les plus affirmées qu'un penseur ait déjà donnée à cette urgence critique : l'existentialisme de Jean-Paul Sartre. Or on connaît l'influence que Sartre a pu exercer sur Genet non seulement parce qu'il a été, avec Jean Cocteau, l'un de ses premiers mentors, mais parce que l'essai monumental qu'il a écrit sur ses premiers romans,

¹² Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

¹³ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1972.

Saint Genet, comédien et martyr, fait partie de ses *Œuvres Complètes*¹⁴.

Nous reviendrons sur la manière intéressante dont l'approche sartrienne constitue l'arrière-fond des textes de Derrida qui portent sur Artaud et Genet (tout spécialement sur la lutte entre Sartre et Derrida dont l'œuvre de Genet constitue le champ de bataille dans *Glas*).

Tout au long de cette étude, nous verrons de fait ce que les quatre grandes lectures d'Artaud et de Genet – celles de Sartre, Deleuze, Derrida et Foucault – ont de remarquable et nous interrogerons les raisons pour lesquelles chacune s'articule à partir de leurs œuvres ou dans leur direction. Mais c'est d'abord l'analyse de ce fait étonnant qui retiendra notre attention : d'une part, les monographies sur Artaud et Genet abondent et proviennent, donc, des lecteurs les plus chevronnés ; d'autre part, leur corpus critique est non seulement colossal mais extrêmement fécond en lectures comparatives. Or aucun ouvrage n'a été consacré à la seule étude de leurs œuvres respectives et de leurs rapports.

Devant des similitudes telles que celles que nous avons d'emblée relevées – tout à la fois biographiques, esthétiques, politiques et même critiques –, devant un tel impact culturel, la question se pose en effet de savoir pourquoi Artaud et Genet n'ont encore jamais fait l'objet d'un rapprochement substantiel. Pourquoi personne ne s'est-il jamais penché sur leurs œuvres de manière exclusive ? Certes, la spécificité, l'excentricité de telles écritures ont de quoi effrayer. Mais l'inexistence d'ouvrages qui porteraient uniquement sur les deux écrivains frappe lorsqu'on constate l'étendue et la qualité du corpus critique traitant de leurs œuvres respectives : peu d'auteurs ont en effet suscité autant d'encre et de passion, mais également inspiré autant de comparaisons.

¹⁴ Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr, Œuvres Complètes de Jean Genet*, t. I., Paris, Gallimard, 1952.

Artaud et Genet figurent de fait très souvent aux côtés des mêmes « suicidés de la société » : de Joyce¹⁵ (notamment pour l'intensité, la plasticité de leur rapport à la langue) et Nietzsche¹⁶ (pour la fraternité de leur pensée) à Céline (pour leur commune utilisation de l'argot, par exemple), en passant par Baudelaire, Flaubert, Proust et Valéry¹⁷ (pour la rigueur et l'originalité de leur style), Poe¹⁸ (pour leur humour très noir), Nerval (pour leur folie et leur solitude), et nombre d'autres encore. La liste est sommaire et donc nécessairement réductrice, mais c'est ainsi que les œuvres d'Artaud et de Genet se croisent et se recroisent fréquemment : par l'entremise d'un ou de plusieurs auteurs modernes. En outre, leur rapprochement spécifique n'est toujours seulement qu'esquissé dans des articles ou des chapitres de livres entretenant les uns avec les autres des liens plus ou moins diffus.

Dans les années soixante déjà, Maurice Blanchot déclare « l'heureux » épuisement du nom d'Artaud par son étourdissante renommée (ce qui s'appliquait également déjà à Genet) : « Finalement, ce qu'il redoutait, que la folie, le cri, la parole aussitôt dispersée ne soient plus que les éléments d'une stratégie, c'est cela qui arrive et précisément à son propos, par une renommée qui heureusement épuise son nom. »¹⁹ De même, Alain et Odette Virmaux repèrent dans leur bilan critique²⁰ « ce gigantesque phénomène d'agglutination mythologique »²¹ autour de la figure d'Artaud dans le champ des études théâtrales. Selon eux, celui-ci est cependant loin de s'épuiser,

¹⁵ Évelyne GROSSMAN, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996.

¹⁶ Camille DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1992. Nicolea TAFTA consacre également un chapitre à Nietzsche et Genet dans *Jean Genet, une plurilecture* (Paris, Hesse, 2000).

¹⁷ Vincent KAUFMAN, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1990.

¹⁸ Jonathan POLLOCK, *Le Rire du Môme. Antonin Artaud et la littérature anglo-américaine*, Paris, Kimé, 2002.

¹⁹ Maurice BLANCHOT, « La cruelle raison poétique (rapace besoin d'envol) », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 438, n.1.

²⁰ Alain et Odette VIRMAUX, *Artaud, bilan critique*, Paris, Belfond, 1979.

²¹ Alain et Odette VIRMAUX, *Antonin Artaud*, Paris, La Manufacture, 1991.

tel que Blanchot l'écrit dans les années soixante. Dans leur *Antonin Artaud*, ils en situent plutôt le « point culminant » au tournant des années soixante-dix :

Parmi les écrivains, personne n'y échappait : Ghelderode, Vitrac, Sartre, Camus, Ionesco, Beckett, Genet, Vauthier, Tardieu, Arrabal et bien d'autres firent l'objet d'un parallélisme avec Artaud. Ceci sans parler de tous les animateurs qui se réclamaient ouvertement de lui ou qu'on rattachait à sa filiation sans leur demander leur avis : Peter Brook, Le Living Theatre, Jerzy Grotowski, Victor Garcia, Jorge Lavelli, Jérôme Savary, etc. [...] Ce fut un incroyable pullulement. Multiplication des ateliers Antonin-Artaud, des clubs Antonin-Artaud, des prix Antonin-Artaud, des théâtres Antonin-Artaud. Dès 1966, Sartre lui-même notait : « Jamais Antonin Artaud n'a eu autant de disciples » (*Un théâtre de situations*). [...] Démultiplication indéfinie du même nom à tous les carrefours de la presse et de l'édition : « Dans le sillage d'Artaud », « Sous le signe d'Artaud », « Fils naturel d'Artaud » [...].²²

À ce type d'associations effectuées « mécaniquement et dans un esprit "suiviste" », c'est au tournant des années quatre-vingt qu'Alain et Odette Virmaux perçoivent une fin : « La référence n'a plus été brandie à tout va »²³.

Des ouvrages récents sont pourtant symptomatiques de la persistance de telles mises en séries : *Pourquoi écrire ? Artaud, Jouhandeau, Genet, Klossowski*²⁴ en est un exemple. Si ses auteurs y formulent de judicieuses remarques sur Artaud comme sur Genet, ils n'établissent pas, toutefois, de liens profonds entre leurs œuvres. Hervé Castanet le reconnaît d'ailleurs d'emblée. Dans son introduction au recueil, il souligne l'aspect très problématique de leur « mise en série » : « Le critique exigeant pourrait la dire mal ficelée²⁵ ». De ce *mea culpa*, il exprime ce que les quelques comparaisons des œuvres d'Artaud et de Genet réalisées jusqu'à présent ont en effet d'insatisfaisant. Elles ne sont rapprochées de manière convaincante que ponctuellement, autrement dit, très brièvement, dans des articles et des entretiens,

²² *Ibid.*, p. 53-54.

²³ *Ibid.*, p. 55.

²⁴ Hervé CASTANET et Alain MERLET, *Pourquoi écrire ? Artaud, Jouhandeau, Genet, Klossowski*, Paris, La Différence, coll. « Les Essais », 2010.

²⁵ *Ibid.*, p. 7.

ou encore dans des ouvrages d'envergure telles les biographies de Florence de Mèredieu²⁶ sur Artaud et d'Edmund White²⁷ sur Genet.

Il est un article particulièrement emblématique de la manière superficielle avec laquelle Genet et Artaud sont mis en série dans le champ des études littéraires : sur le plan du théâtre et le plus souvent par le truchement de Brecht – ce qui a longtemps contribué, pensons-nous, à empêcher leur étude comparative de manière approfondie. Cet article²⁸ est très intéressant, ne serait-ce que parce que son auteur, Jean-Paul Sartre, y traite à notre connaissance pour la première et unique fois d'Artaud. Sartre s'y révèle par ailleurs l'un des premiers critiques à établir ainsi un lien entre la conception d'Artaud et de Genet, sur le plan du théâtre et par le biais de la théorie brechtienne de la distanciation. Le titre de son article donne le ton et l'argument de cette conférence qu'il prononce à Bonn le 4 décembre 1966 devant un public allemand : Artaud y est accusé de n'aller pas jusqu'au bout de son théâtre de la cruauté, qui correspondrait au *happening*, vraiment « réel », et Genet renvoyé à un théâtre, comme ses romans, « irréalisant ». Nous discuterons de cet article de manière plus détaillée ; nous ne le donnons ici que comme repère critique.

Aussi brefs et circonstanciels soient-ils, certains rapprochements ponctuels demeurent précieux, notamment ceux que font leurs premiers éditeurs, Marc Barbezat, directeur de L'Arbalète, la première maison d'édition où parurent officiellement²⁹ les livres de Genet (ainsi que *Les Tarahumaras* d'Artaud), et Paule Thévenin, qui a établi les vingt-six volumes des *Œuvres Complètes* d'Artaud pour les éditions Gallimard. Tous deux ont non seulement agi à titre d'éditeurs et de collaborateurs

²⁶ Florence de MÈREDIEU, *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006.

²⁷ Edmund WHITE, *Jean Genet*, traduit de l'anglais par Patrick Delamare, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF », 1993.

²⁸ Jean-Paul SARTRE, « Mythe et réalité du théâtre » [1967], dans *Un Théâtre de situations*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.

²⁹ Les premiers poèmes de Genet, *Le Condamné à mort* notamment, comme l'on sait, ont d'abord circulé sous le manteau.

pour Artaud et Genet ; ils ont aussi été leurs amis³⁰. Barbezat envoie des colis au jeune Genet emprisonné et participe avec d'autres intellectuels influents à obtenir du Président Auriol qu'on lui octroie la grâce en sa qualité d'écrivain, et Thévenin agit à titre de collaboratrice d'Artaud et de Genet en dactylographiant des textes qu'elle prend sous leur dictée³¹. À l'époque des *Paravents*, elle insiste en effet pour que Genet publie ses *Lettres à Roger Blin* et dactylographie quelques-unes des lettres qu'il lui dicte par téléphone³². Enfin, Barbezat est pharmacien et le mari de Thévenin est médecin, ce qui leur permet à tous les deux de fournir clandestinement du laudanum à Artaud et du nembutal à Genet. Si les rapprochements que Marc Barbezat et Paule Thévenin esquissent entre les œuvres de Genet et Artaud relèvent du témoignage, ils n'en sont pas moins importants pour notre étude en ce qu'ils attestent d'un fait capital et cependant peu connu : Genet non seulement lit mais apprécie énormément Artaud.

Dans le recueil où sont réunies les lettres que Genet adresse à Marc Barbezat de 1943 à 1949 et de 1955 à 1963, on apprend d'abord qu'il s'intéresse tôt à Artaud. Dans l'une de ses lettres, Genet commande en effet un texte d'Artaud à Barbezat, *Les Tarahamuras*³³ qu'il a publié chez L'Arbalète. Dans « Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet³⁴ », Barbezat relate par ailleurs une importante conversation au cours de laquelle Genet lui dit, « en parlant du style d'un critique » :

³⁰ Barbezat aussi bien que Thévenin usent cependant d'une prudence louable lorsqu'ils emploient le terme, l'un et l'autre s'étant à un moment irrémédiablement brouillés avec Genet. On sait qu'Artaud et Genet pouvaient retirer leur amitié à leurs « proches » du jour au lendemain.

³¹ Notamment *Van Gogh le suicidé de la société*.

³² On consultera à ce propos la notice consacrée aux *Lettres à Roger Blin* dans Jean GENET, *Théâtre Complet*, édition présentée, établie et annotée par Albert Dichy et Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1333-1334.

³³ Jean GENET, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Paris, L'Arbalète, 1988, p. 143. Cette lettre de Genet date de 1955, mais il est fort probable qu'il se soit intéressé à Artaud bien avant : Barbezat et Genet se sont brouillés de 1949 à 1955, comme l'indique le hiatus dans leur correspondance que les deux parties du recueil mettent en évidence (1943 à 1949 et 1949 à 1963).

³⁴ « Parce qu'il est jeune », du moins est-ce ce que Genet inscrit dans l'amusante dédicace de son exemplaire du *Condamné à mort* que Barbezat reproduit dans le recueil : « À mon ami qui sera mon seul éditeur parce qu'il est jeune » (*ibid.*, p. 25).

C'est un esthète. Sa phrase n'avance pas. Ce n'est pas comme Sartre quand il écrit. On va de l'avant. Avec Artaud, on a également cette impression d'avancer.³⁵

La comparaison a de quoi surprendre. On pourrait sans aucun doute mieux la comprendre si on pouvait la mettre en rapport avec le « critique » faisant l'objet de ce curieux échange entre Genet et son éditeur. La signification de cette discussion réside manifestement dans la raison qui pousse Barbezat à passer sous silence l'identité du mystérieux critique. Quoi qu'il en soit, ces mots, les seuls que Genet ait prononcés à l'endroit d'Artaud, sont fondamentaux. L'« impression d'avancer » que Genet ressent à la lecture d'Artaud n'est pas sans faire écho à la nécessité, qu'ils ont tous deux en commun, de chercher l'« ailleurs » et de l'écrire. La métaphore dont use Genet pour dire l'urgence qu'il ressent et admire dans l'écriture Artaud – celle de « l'avancée » – évoque en outre les deux types de discours les plus souvent sollicités par la critique pour analyser leurs œuvres, que nous explorerons dans cette introduction : ceux qui s'articulent autour des paradigmes de l'avant-garde et du religieux³⁶.

Dans l'entretien que Paule Thévenin accorde à Albert Dichy, on apprend par ailleurs que Genet aurait été plus qu'intéressé – « ébloui » – par Artaud. Le caractère anecdotique de son témoignage ne lui fait pas échapper à la manière qu'ont traditionnellement les critiques de rapprocher Artaud et Genet. Car c'est de fait par le biais d'un troisième auteur cher aux deux écrivains qu'elle esquisse leur filiation : Nerval.

[Genet] avait été ébloui par certains textes d'Artaud récemment publiés. Je me souviens que je lui avais donné à lire un texte d'Antonin Artaud sur *Les Chimères* de Nerval. Je lui avais demandé de me dire ce qu'il en pensait.

³⁵ « Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet », dans Jean GENET, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, *ibid.*, p. 263.

³⁶ Il est un auteur dont la méthode fait se rejoindre de manière lumineuse ces deux discours qui sont au fondement de la « pensée française » ou de la *French Theory* (et qui, significativement, hantent et motivent l'écriture de Sartre, auquel Genet compare ici Artaud) : c'est Michel de Certeau (*cf.*, p. 19).

Il est parti de chez moi à six heures du soir. Vers dix heures, j'ai reçu un coup de téléphone. Et pendant une heure, il m'a relu le texte d'Artaud sur Nerval au téléphone.³⁷

Tout se passe en effet comme si Artaud et Genet ne pouvaient être rapprochés que par le truchement d'un tiers, ici Nerval, mais aussi comme « médiatisés », ce que souligne le rôle prépondérant du téléphone. Ce que l'épisode met également en lumière, c'est la manière étrange que Genet a de se rapporter à Artaud, par la répétition : « Et pendant une heure, il m'a relu le texte d'Artaud [...] ». L'approche que nous adopterons dans cette étude s'inspire d'une analyse des trois éléments que nous venons de relever, dans les témoignages de Marc Barbezat et Paule Thévenin comme dans l'ensemble de leur critique : il semble qu'Artaud et Genet ne puissent se rencontrer que par l'entremise de quelqu'un (que ce soit Sartre ou Nerval), de quelque chose (de critique ou de textuel) et, plus énigmatique encore, d'une réaction affective (ici le partage d'une « relecture », là d'une « impression »). Nous exposerons la méthode ou la médiatisation qui sera la nôtre, après avoir examiné ce dernier paradoxe qui hante la critique d'Artaud et de Genet : le piège de l'affect, qui conduit tantôt à la paraphrase tantôt à l'infidélité.

Pour illustrer l'épineux problème qui consiste à trouver la juste distance pour parler d'Artaud et de Genet, et que nous devons comme tous leurs critiques affronter, nous analyserons plus spécifiquement la méthodologie empruntée par trois lecteurs d'Artaud et de Genet, à commencer par celui qui réalise leur rapprochement le plus explicite. La comparaison des œuvres d'Artaud et de Genet n'est en fait réellement effectuée de manière substantielle que dans l'étude de Jean-Bernard Moraly parue tout récemment, *Le Maître fou. Genet théoricien du théâtre*

³⁷ Paule THÉVENIN, *Textes (1962-1993). Adamov, Artaud, Bernhard, Blin, Boulez, Breton, Derrida, Des Forêts, Genet, Giacometti, Gilbert-Lecomte, Ponge*, textes réunis par Hélène Milliex, Paris, Lignes & Manifestes, 2005, p. 216.

(1950-1967)³⁸. L'auteur y reprend et approfondit entre autres les considérations qu'il avait émises dans son article au titre ambitieux, « Claudel le fou, Genet le sage »³⁹, où il articulait judicieusement une comparaison risquée entre Genet et Claudel autour du *Théâtre et son double* d'Artaud. Dans *Le Maître fou*, Jean-Bernard Moraly attire l'attention de la critique sur ce que Marc Barbezat a révélé, mais qui est resté plus ou moins ignoré : Genet a lu Artaud. S'il n'ignore pas le témoignage de Paule Thévenin, du moins ne le prend-il pas en compte dans son analyse, bien qu'il pousse beaucoup plus loin qu'elle son interprétation de ce que la lecture d'Artaud a pu susciter en Genet. D'après Moraly, Genet aurait en fait si bien lu Artaud qu'il aurait craint d'être contaminé par sa pensée.

C'est effectivement l'interprétation qu'il met en avant dans son essai. Selon lui, lire Artaud aurait inspiré à Genet plus que de l'éblouissement : de la crainte, voire même une espèce particulière de paranoïa, qu'on pourrait qualifier d'artistique. Pour difficile qu'elle soit à entériner, l'hypothèse a le mérite d'être, comme tout ce que Moraly propose, d'une grande originalité. Elle appelle en outre d'emblée notre commentaire, en ce qu'elle constitue tout à la fois l'affirmation la plus forte de la nécessité et de la pertinence de penser ensemble les œuvres de Genet et Artaud, et l'illustration même de la « rapidité » avec laquelle il est encore aujourd'hui d'usage de comparer leurs textes de théâtre, lorsqu'on les compare.

Le texte pivot sur lequel s'appuient le rapprochement et l'hypothèse de Jean-Bernard Moraly est la lettre que Genet adresse à Jean-Jacques Pauvert en 1954. Selon Moraly, Genet aurait refusé qu'on publie cette lettre dans ses *Œuvres Complètes*. La manière dont il s'exprime laisse même penser qu'il en aurait interdit toute publication en langue française : « Traduite en anglais, en allemand,

³⁸ Jean-Bernard MORALY, *Le Maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, Paris, Nizet, 2009.

³⁹ Jean-Bernard MORALY, « Claudel le fou, Genet le sage », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, vol. 40, n° 4, 1988, p. 311-329.

La Lettre à Jean-Jacques Pauvert n'a pas été reprise du vivant de Genet dans les *Œuvres Complètes* »⁴⁰. À ce refus, le critique attribue deux raisons : d'abord, déclare-t-il, Genet « regrette » d'y avoir violemment attaqué le monde théâtral, mais « surtout », affirme-t-il encore, « les influences d'Artaud et Craig s'y montrent trop »⁴¹. La seconde de ces explications frappe, tant par sa nouveauté que sa radicalité : Genet aurait-il donc eu peur de « faire du Artaud » ?

Jean-Bernard Moraly base son interprétation sur un fait de lecture. Lorsqu'il écrit à Jean-Jacques Pauvert, selon lui, Genet venait tout juste de lire l'ouvrage le plus célèbre d'Artaud, *Le Théâtre et son double*, ainsi que celui de Gordon Craig, *L'Art du théâtre*. À maintes reprises, cet essai s'avère stimulant, mais il est regrettable que son auteur ne cite pas ses sources : d'où tient-il ces deux précieuses informations, à savoir que Genet aurait refusé la publication de cette lettre et qu'il aurait lu *Le Théâtre et son double* en 1954 ? Les « faits » sur lesquels Moraly s'appuie appellent encore une troisième question : même si l'on admettait le « refus » de Genet et l'explication qu'il en donne (la « paranoïa »⁴²), pourquoi les éditeurs du *Théâtre Complet* de Genet dans la Pléiade n'en auraient-ils dit mot⁴³ ? On serait effectivement en droit de se demander pourquoi Michel Corvin et Albert Dichy, qui accordent à la *Lettre à Jean-Jacques Pauvert* une place de choix dans leur volume – c'est elle qui inaugure la grande section des « œuvres critiques » de Genet –, passeraient ce fait éditorial d'importance sous silence. Dans leur notice à cette lettre, ils en auraient certainement révélé le caractère inédit ; au contraire, ils en indiquent

⁴⁰ Jean-Bertrand MORALY, *Le Maître fou*, op. cit., p. 84.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Genet refuse rarement la publication de ses textes, mais s'il lui arrive de le faire, c'est plutôt par modestie que par paranoïa : deux de ses pièces, *Splendid's* et *Elle*, ne seront ainsi publiées qu'après sa mort selon son vœu, parce qu'il les juge « non abouties » (Marc BARBEZAT, « Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet », dans Jean GENET, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, op. cit., p. 255). En fait, Genet est plutôt sujet à la tentation inverse, qui tient de l'orgueil : annoncer la publication de textes dont il n'a pas entamé la rédaction, pour toucher des avances.

⁴³ Jean GENET, *Théâtre Complet*, op. cit., p. 1321.

la date de publication, d'ailleurs immédiate : 1954. La *Lettre à Jean-Jacques Pauvert* constitue la préface des deux versions des *Bonnes* parues chez L'Arbalète en 1954. La présence de ce texte de Genet dans la réédition des *Bonnes* infirme doublement l'hypothèse de Moraly : elle aurait pu paraître une première fois par erreur, sans l'autorisation de l'auteur, mais sûrement pas deux. Il semble par conséquent que Genet ait été loin d'en interdire la publication en français. L'interprétation de Moraly ne manque pas d'intérêt, mais il est donc loin d'être assuré qu'il faille y souscrire en toute certitude, non seulement parce que les informations biographiques sur lesquelles il la fonde ne sont pas attestées mais encore parce qu'Artaud ne souscrit pas aux idées conceptuelles de Gordon Craig sur le théâtre qui, selon l'auteur, le rapprocheraient de Genet.

Jean-Bernard Moraly amalgame en effet les conceptions complexes que se font du théâtre Artaud, Craig et Genet avec une rapidité fulgurante, en énumérant les thèmes qui les intéressent de manière expéditive et en les désignant par des termes vagues entre parenthèses – « (le théâtre extrême-oriental, "les symboles profonds et actifs", le théâtre occidental, la référence aux marionnettes pour remplacer les acteurs)⁴⁴ » – sans du tout distinguer la manière dont ces trois auteurs les traitent respectivement. En fait, Artaud perçoit la « simplicité » ou le minimalisme que Craig préconise en matière de décor comme une insulte envers le spectateur, ainsi que l'indique l'extrait suivant (Artaud y évoquant Craig tout à fait librement, dans un contexte qui n'a aucun rapport avec lui, en l'occurrence la représentation de *Médée* à laquelle il assiste au Mexique, on peut être sûr du jugement qu'il porte sur lui). C'est de fait par l'entremise d'une critique virulente de la « stylisation » minimaliste de Craig qu'il attaque la mise en scène de ce spectacle :

⁴⁴ Jean-Bertrand MORALY, *Le Maître fou*, op. cit., p. 84.

On a suspendu trois chiffons à poussière mangés aux mites qui ont la prétention d'évoquer des montagnes cyclopéennes. Et, pour tout achever, ces montagnes sont stylisées. Je ne peux pas avaler cette stylisation à base de crasseux chiffons à poussière. C'est Gordon Craig qui inventa le système, mais en Europe nous avons été à la lettre rassasiés de stylisations à la Gordon Craig. (*O*, 711)

En somme, Jean-Bernard Moraly ne rapproche pas encore Artaud et Genet de manière exclusive, mais il a le mérite de chercher à le faire de façon non superficielle. S'il continue, comme la plupart des critiques qui tentent de les comparer, de le faire par le biais d'un troisième dramaturge (tantôt Claudel, tantôt Craig), il se risque à forger une hypothèse et des interprétations. Seulement, les analyses qui en découlent sont aussi mal fondées biographiquement (elles se basent sur des faits non avérés) que conceptuellement (elles manquent de précision). Elles illustrent ainsi la précipitation avec laquelle il est d'usage de rapprocher Genet et Artaud. Bref, dans ce dernier essai comme dans les autres travaux que nous avons évoqués, ce que la comparaison des œuvres d'Artaud et de Genet nous apprend est répétitif, peu nuancé et fort sommaire : qu'ils conçoivent le théâtre de manière similaire.

Le choix du théâtre

À une époque où les études comparatives sont en pleine effervescence, comment, donc, expliquer que les œuvres de Genet et Artaud n'aient jamais fait l'objet d'une étude approfondie ? À cette lacune, nous attribuons deux raisons historiques : l'ébullition des avant-gardes et le parachèvement de la laïcisation des sciences humaines⁴⁵ au cours du vingtième siècle. Ces phénomènes culturels ont correspondu dans le discours critique à deux tendances sur lesquelles nous nous pencherons dans les

⁴⁵ L'utilisation du lexique religieux en sciences humaines est difficile dans la seconde moitié du vingtième siècle, particulièrement en France. D'aucuns le considèrent comme une raison suffisante pour discréditer un discours, quel qu'il soit (Artaud et Genet, comme Blanchot par exemple, ont fait les frais de critiques refusant de manière épidermique d'aborder l'écriture comme un phénomène transcendantal).

prochaines sections de cette introduction : l'engouement pour les apports de Genet et Artaud au théâtre d'avant-garde et l'évitement de leurs rapports au phénomène religieux.

Ces deux discours qui s'affrontent dans leurs critiques à tous deux, Michel de Certeau les synthétise admirablement en des mots fort similaires à ceux que Genet a pour Artaud (« Ce n'est pas comme Sartre quand il écrit. On va de l'avant. Avec Artaud, on a également cette impression d'avancer »⁴⁶) :

Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas *ça*, qu'on ne peut résider *ici* ni se contenter de *cela*.⁴⁷

À prime abord, le rapprochement de Sartre et Artaud sous la plume de Genet nous apparaît très étrange. Ce sentiment d'étrangeté est selon nous la raison majeure qui a longtemps empêché la critique d'étudier vraiment conjointement sa propre œuvre avec celle d'Artaud. Le motif de « l'avancée » par lequel Genet se rapproche lui-même d'Artaud est effectivement celui sur lequel se sont affrontés de manière irréconciliable durant la seconde moitié du vingtième siècle les deux types de discours qu'on a tenus sur leurs œuvres (l'avant-gardiste ou le postmoderniste et le mystique ou le transcendantal). Sartre abhorre « le mystique » : le discours, l'idée aussi bien que la figure du mystique, représentent pour lui une insulte (qu'il adresse par exemple à Georges Bataille en intitulant l'article qu'il lui consacre « Un nouveau mystique⁴⁸ »). N'est-il pas ironique, donc, qu'il se retrouve dans la parole de Genet sous cet angle ? C'est, pensons-nous, à la lumière de la profonde hantise de Sartre pour tout phénomène

⁴⁶ « Comment je suis devenu l'éditeur de Jean Genet », dans Jean GENET, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, op. cit., p. 263.

⁴⁷ Michel DE CERTEAU, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 411. (C'est de Certeau qui souligne.)

⁴⁸ Jean-Paul SARTRE, « Un nouveau mystique », dans *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1947, p. 133-174.

de croyance qu'il serait le plus fécond de relire le *Saint Genet*, plutôt que sous l'angle généralement emprunté par la critique genetienne, de l'effet (néfaste) qu'il aurait possiblement eu sur Genet. *Saint Genet, comédien et martyr* mériterait d'être relu comme l'index d'un symptôme du vingtième siècle : le problème, l'enjeu de la « croyance » en littérature y est particulièrement bien posé. Il l'est d'ailleurs dans toute « la part maudite » de l'œuvre de Sartre (celle qu'il maudira lui-même dans *Les Mots*) que nous convoquerons à la fin du second chapitre de cette étude.

On comprend le malaise qui dans les années d'après-guerre incite les critiques à ne traiter l'aspect religieux de certains textes littéraires qu'avec précaution, voire, carrément, à l'ignorer. Sans doute cette méfiance à l'endroit du religieux devait-elle néanmoins s'estomper, pour que voie le jour notre étude comparée. C'est en effet notre hypothèse de départ qu'en portant une attention extrême à l'héritage qu'Artaud et Genet ont légué au théâtre d'avant-garde et en faisant l'impasse sur leurs rapports privilégiés au sacré, on a occulté l'importance du tragique dans leurs œuvres, en même temps que la réelle pertinence de les rapprocher.

Or les rapports respectifs qu'ils entretiennent à l'univers de la tragédie ne sont pas seulement nécessaires à l'étude conjointe de leurs œuvres ; ils motivent toute leur entreprise d'écriture. La disparition de la présence des dieux qui donnaient un sens à la vie comme au théâtre dans l'antiquité grecque est au cœur de l'inquiétante théâtralité qui anime *tous* leurs écrits. L'enthousiasme que l'effectivité de la tragédie leur inspire, la mélancolie et la fureur qu'ils ressentent lorsqu'ils constatent l'absence de tragique dans le monde qui les entoure fondent de fait beaucoup plus que leurs textes de théâtre : leurs œuvres. Il n'est pas certain qu'on puisse en avoir une vision juste en ne lisant que leurs textes de théâtre : sans les considérer, donc, dans leur ensemble. Genet et Artaud refusent d'ailleurs eux-mêmes de concevoir l'art,

leur œuvre, comme les œuvres d'autres artistes, selon les catégories génériques élaborées par la critique (poésie, roman, théâtre).

Certes, on peut ne pas partager l'avis de l'écrivain qu'on étudie. On peut choisir de n'aborder que les textes de théâtre de Genet ou d'Artaud : c'est une « trahison » qu'assument plusieurs de leurs critiques. Or, si l'on peut diviser les œuvres, si l'on peut bien trahir la pensée de leurs auteurs, il est moins sûr qu'on puisse prévoir ou mesurer les effets pervers de cet acte ambigu qu'est la trahison. À ce titre également, l'essai de Jean-Bernard Moraly est exemplaire. En plus d'illustrer le type de comparaisons entre les œuvres d'Artaud et de Genet qui ont été effectuées jusqu'à présent – leur caractère hâtif et la médiatisation par un troisième auteur dont elles procèdent généralement –, son travail dérive en effet du paradoxe de taille qui hante l'ensemble de leurs critiques.

Comme son sous-titre l'indique, *Jean Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, l'ouvrage se limite à la période dite théâtrale de Genet. C'est un choix, et il serait tout à fait justifié s'il ne s'accompagnait d'une lecture moralisatrice du « reste » de l'œuvre de Genet, autrement dit, de ses romans. Comme plusieurs, Moraly tient à distinguer deux Genet, le romancier et l'esthète (le « théoricien ») : une division qu'il base sur le silence de cinq ans que l'écrivain aurait traversé après l'écriture de ses « premiers romans ». La dimension évolutionniste de cette manière de concevoir le parcours de Genet est déjà en soi contestable, et elle l'est d'autant plus que la chronologie sur laquelle elle repose est fautive. En effet, « le silence de Genet », sur lequel se fondent les critiques pour séparer son œuvre en deux parties, *précède* plutôt qu'il ne *succède* à l'écriture du dernier de ses premiers romans : c'est en 1949 que Genet compose *Journal du voleur*. C'est donc entre *Querelle de Brest* (qu'il rédige en 1944) et *Journal du voleur* (1949) qu'il faut situer sa première « crise

d'inspiration », autrement dit *entre* ses deux derniers romans, non *après* ceux-ci⁴⁹. Mais plus encore que l'anachronisme qui entraîne cette vision partielle, cette *division* de l'œuvre de Genet, ce qui retient l'attention, c'est la radicalité des interprétations qu'elle engendre.

Selon Moraly, en 1950, Genet cherche en effet à « abandonner la *théâtralité* des premiers livres pour commencer une œuvre différente »⁵⁰. Un second Genet, le bon, viendrait alors « délivrer » le premier, l'obsédé, le romancier en crise hanté par un érotisme déviant : « De la forêt obscure, il sort différent : c'est un autre Genet, celui du théâtre et des textes théoriques, *délivré de l'érotisme* et qui s'interroge sur la nature du théâtre et du beau »⁵¹, écrit-il. L'ironie veut donc que le seul critique qui rapproche Genet et Artaud de manière forte le fasse à partir d'un verdict catégorique et moralisateur – le type même de jugement contre lequel peu d'auteurs ont lutté avec autant d'acharnement que Genet et Artaud. Le rapprochement de leurs œuvres ne devrait-il pas justement prévenir ce type de lecture, partielle ou moralisante ? Un tel paradoxe ne peut qu'être significatif. On remarquera les termes que Moraly utilise pour interpréter le cheminement artistique de Genet : sa « théâtralité » première, qu'il associe à un « érotisme » qui lui déplaît et qu'il oppose à son « théâtre ». Derrière ces vocables, c'est toute la problématique qui nous occupera dans le premier chapitre de la présente étude qui se dessine.

Alain Merlet et Hervé Castanet proposent une division semblable à celle de Jean-Bernard Moraly, mais en liant la clinique plutôt que la morale à l'esthétique : ils donnent à l'œuvre de Genet et d'Artaud la valeur de cas éclairants « la fin de toute cure analytique ». Pour Merlet, ce n'est plus « l'érotisme » qui fonde la séparation

⁴⁹ C'est l'erreur que commet Moraly en présentant les écrits « théoriques » de Genet comme provenant d'un « autre Genet » à partir de 1950 : un Genet ayant traversé une crise d'inspiration, « forêt obscure » de plusieurs années (Jean-Bernard MORALY, *Le Maître fou*, op. cit., p. 169).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28. (C'est nous qui soulignons.)

⁵¹ *Ibid.*, p. 169. (C'est nous qui soulignons.)

du premier et du second Genet, « le Genet d'avant et le Genet d'après Sartre »⁵², mais son « masochisme » :

D'abord réponse de type masochiste à un destin singulier, l'écriture discontinue et diversifiée de celui que Lacan qualifiait de « témoin de notre temps » s'est muée (*sic*) exemplaire de solution à l'emprise masochiste. Et ce en deux temps : le premier, symptomatique de la position masochiste ; le second, comme essai de franchissement de l'impasse masochiste, apporte un éclairage théorique pouvant concerner non seulement la fin de la cure chez les pervers, mais aussi la fin de toute cure analytique.⁵³

La lecture que fait Castanet de l'œuvre d'Artaud se base sur le même type de séparation que celle de Moraly. Pour lui, il y a deux Artaud : « Il y a un avant et un après 1937 »⁵⁴ (1937 est la date de son internement). Artaud et Genet se prêtent particulièrement bien – de manière perverse et subversive – à ce genre de lecture, prenant pour principe que la littérature est une forme de sublimation. À la question « pourquoi écrire », la psychanalyse répond presque toujours en usant du concept de sublimation, d'autant plus pratique que Freud l'a laissé terriblement vague⁵⁵. Plusieurs analystes ont suivi ce fil rouge, mais d'une manière ou d'une autre, il conduit inévitablement à « jeter l'œuvre au feu » – une expression qui revient de manière symptomatique chez Merlet aussi bien que chez Castanet. Si Genet apparaît d'abord

⁵² Alain MERLET, « De l'abjection au pire », dans *Artaud, Jouhandeau, Genet, Klossowski, op. cit.*, p. 110. De manière intéressante, innovante, l'ouvrage de Sartre apparaît dans le livre de Castanet et Merlet comme une étape positive dans le cheminement analytique de Genet (la critique a plutôt tendance à en dramatiser les effets).

⁵³ *Ibid.*, p. 109.

⁵⁴ Hervé CASTANET, « CORPS animés », dans *Pourquoi écrire ? Artaud, Jouhandeau, Genet, Klossowski, op. cit.*, p. 17.

⁵⁵ Jean LAPLANCHE revient sur l'imprécision laissée par Freud, en 1975 dans son séminaire sur la sublimation : « [...] dès le début et jusqu'à la fin la sublimation sera plus citée que développée et analysée : plutôt que d'un concept elle est là comme l'index d'un questionnement qu'il faudrait mener à bien, tâche à accomplir, notion indispensable mais jamais "saisie" » (*La Sublimation. Problématiques III*, Paris, PUF, 1980, p. 17-18). L'année suivante, Laplanche va jusqu'à affirmer que la sublimation ne possède guère de théorie dans le freudisme. Rappelant le terme si bien choisi d'« index », pour lui la sublimation *pointe* plutôt une question : « y a-t-il un destin non sexuel de la pulsion sexuelle, mais un destin qui ne soit pas de l'ordre du symptôme ? » (*Ibid.*, p. 119). Cette interrogation, mettant en lumière le lien paradoxal qu'entretiennent refoulement et sublimation, est l'un des enjeux notoires, nous semble-t-il, du « nouveau statut » qu'il reste « à trouver », comme le dit Derrida, pour l'analyse comme pour la critique.

sous leur plume comme un masochiste, il devient heureusement, analytiquement, pyromane : « Dans *Le Balcon*, Genet fait passer les figures de l'Idéal du moi au feu du comique »⁵⁶ ; « Dans *Les Paravents*, c'est au feu de l'objet *a* que les images de l'Idéal du moi sont passées »⁵⁷. En somme, Alain Merlet et Hervé Castanet représentent le théâtre de Genet comme un feu, une « explosion active », mais ces flammes sont en réalité celles de l'analyse. L'œuvre de Genet ressort de son explosion analytique comme celle d'Artaud de son expérience clinique « lavée », sublimée, alors que c'est la psychanalyse qui, puisant à son savoir privilégié, celui du contre-transfert, devrait faire l'épreuve de leur œuvre (c'est d'ailleurs dans cette optique que l'analyste dont Castanet et Merlet se réclament – Jacques Lacan – conçoit la littérature)⁵⁸.

Car, qu'on le veuille ou non, lire Genet et Artaud suscite inévitablement dans notre esprit la même interrogation, la même tentation que celle qui travaille apparemment la réflexion Moraly, de Castanet et de Merlet : celle de trancher, de catégoriser, de diviser. Comédien ou martyr ? Si le titre de l'ouvrage que Sartre consacre à Genet⁵⁹ se donne à lire comme une contraction (« comédien *et* martyr », dit bien Sartre), elle n'en révèle pas moins la question en forme de contradiction qui hante tout lecteur de Genet comme d'Artaud : comédien *ou* martyr ? Cette vieille

⁵⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁷ Hervé CASTANET, « L'écriture du théâtre comme "explosion active" », dans *Pourquoi écrire ? Artaud, Jouhandeau, Genet, Klossowski*, op. cit., p. 148.

⁵⁸ L'hommage que Lacan rend à Marguerite Duras, sur lequel nous reviendrons au moment d'analyser le motif de l'effondrement chez Artaud et de l'évanouissement chez Genet dans le second chapitre, demeure emblématique de sa « pratique » transférentielle de la littérature « [...] l'un de nous a passé au travers de l'autre, et qui d'elle ou de nous alors s'est-il laissé traverser ? » (cf. « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », dans *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, Paris, Gallimard, 1965, p. 7-15). Le nouveau souffle que Jacques Derrida s'efforce de donner à la critique passe lui aussi par une constante attention aux prodigieux effets du transfert, comme le démontre notre micro-analyse de *Glas* et d'*Artaud le Moma* (cf., p. 38-39). Ni notre commentaire ici ni notre travail dans son ensemble ne visent à réclamer quelque chose comme le triomphe de la littérature sur l'analyse, mais plutôt à leur frayer une voie de partage avec les penseurs qui ont cru en ce partage : la notion et la pratique quotidienne du contre-transfert lors de la lecture, croyons-nous, suggèrent et rendent possible un tel partage entre psychanalyse et littérature.

⁵⁹ Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit.

suspicion, Artaud ne la ressuscite-t-il pas, en effet, autant sinon plus que Genet ? Il semble qu'on veuille bien accepter qu'ils soient *l'un et l'autre* (comédiens et martyrs), mais qu'on ne puisse pas concevoir qu'ils le soient *en même temps* ; il semble qu'ils doivent se succéder chronologiquement, que l'un doive absolument venir après l'autre pour triompher du premier.

Comédiens *ou* martyrs, donc ? Moraly, Castanet et Merlet tranchent : Artaud et Genet sont l'un et l'autre des comédiens. Il faudrait se méfier de leur « théâtralité » et se concentrer sur leurs textes de théâtre. Ceux-ci ne sont pas les seuls critiques à le déclarer. Michel Corvin, par exemple, prend la même position : non seulement au sujet de Genet, dont il a codirigé avec Albert Dichy l'édition de ses textes de théâtre dans la Bibliothèque de la Pléiade⁶⁰, mais aussi au sujet d'Artaud, dont il a tout récemment établi la réédition en poche des *Cenci*⁶¹. On pourrait n'y voir que le parti pris d'un grand homme de théâtre. Seulement, tout comme celui de Moraly, le choix de Corvin repose sur un jugement, sur un verdict qui, s'il est moins moral qu'esthétique, n'en reste pas moins problématique.

Dans une note à la chronologie de son édition des *Cenci*, Michel Corvin indique significativement qu'il n'y sera fait mention que des « activités artistiques » d'Artaud : « Pour l'essentiel ne sont retenues que les données concernant les activités artistiques d'Antonin Artaud (théâtre, cinéma, radio) »⁶². L'ambivalence de l'expression « activités artistiques » pourrait bien servir un éditeur qui chercherait à rassembler sous un terme vague la grande variété des activités d'un auteur, mais lorsque Corvin l'utilise au contraire dans un but synthétique, celle-ci devient étonnamment exclusive. La chronologie de Corvin ne contient de fait que deux des textes d'Artaud :

⁶⁰ Jean GENET, *Théâtre Complet*, op. cit.

⁶¹ Antonin ARTAUD, *Les Cenci*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011.

⁶² *Ibid.*, p. 127.

Pour en finir avec le jugement de dieu et *Le Théâtre et son double*. Si les articles sur le théâtre dont ce dernier recueil est composé y figurent, curieusement, nulle mention n'y est faite, par exemple, de la *Correspondance avec Jacques Rivière* (le directeur de la revue même où parurent ces articles). Faut-il en conclure que la *Correspondance* et tous les autres écrits d'Artaud ne sont pas « artistiques » ? L'écriture dite non théâtrale serait-elle autre chose qu'une « activité artistique » ?

Comme Jean-Bernard Moraly, Michel Corvin opère un choix, mais celui-ci est d'un tout autre ordre, non pas personnel mais éditorial. Quand le premier exclut de son essai les romans de Genet, il porte un jugement de valeur, mais quand le second exclut l'ensemble des écrits d'Artaud dans la chronologie de son édition, il n'exprime pas que son avis, il soustrait au lecteur non averti une information capitale : son œuvre comporte des milliers de pages. Ce lecteur n'a qu'à se reporter à la bibliographie de l'ouvrage, dira-t-on. Il est en effet libre de le faire, mais la bibliographie établie par Michel Corvin ne comporte que les volumes synthétiques des écrits d'Artaud (*Œuvres* et *Œuvres Complètes*) ; elle ne donne donc aucune idée de leur spécificité, encore moins de leur ampleur. Enfin, on dira que *Les Cenci* n'est qu'une publication mineure et que l'éditeur a cru bon de n'inclure que les textes concernant le théâtre d'Artaud, mais ce serait réduire la portée de la pièce en tant que telle, en même temps que diminuer l'importance de son rôle dans l'œuvre d'Artaud, ce dont Michel Corvin se garde bien dans sa préface. En outre, si *Le Théâtre et son double* concerne effectivement le théâtre, ce n'est pas le cas de *Pour en finir avec le jugement de dieu* : si ce texte est destiné à une performance radiophonique dont le caractère est en effet hautement théâtral, le propos d'Artaud n'y est pas le théâtre (d'autres textes destinés à être performés par Artaud sont du reste exclus des annexes du volume).

En fait, s'il s'agissait de limiter le nombre de références dans cette édition des *Cenci* – ce que l'expression « pour l'essentiel » utilisée par Corvin dans sa note explicative laisse entendre –, pour plus de cohérence, il eût fallu n'y mentionner aucun texte d'Artaud à l'exception des *Cenci*. Une telle radicalité n'était évidemment pas souhaitable : Artaud a écrit *Les Cenci* dans l'optique du « théâtre de la cruauté » qu'il préconise dans *Le Théâtre et son double*. Exclure toute référence à ce dernier texte n'aurait donc eu aucun sens. C'est bien la raison pour laquelle la tâche de Michel Corvin aurait dû consister à convaincre la maison d'édition de la nécessité d'accorder davantage d'espace à la chronologie et à la bibliographie d'Artaud dans le volume à paraître, plutôt que de forger une expression telle qu'« activité artistique » pour justifier leur brièveté.

Il est un troisième critique, peu connu jusqu'à tout récemment, qui éclaire enfin de manière inattendue le paradoxe auquel doit s'affronter tout lecteur d'Artaud et de Genet. Son ouvrage évoque tout ce que leurs œuvres doivent aux contingences de l'histoire. Il va même jusqu'à suggérer l'interchangeabilité de leur destin. Ce critique, le tout premier de Genet, n'est autre que l'auteur de son premier rapport médico-légal, le docteur Barraux. Le document, qu'Albert Dichy et Pascal Foucher incluent en annexe à leur essai de chronologie, *Jean Genet Matricule 192.102*⁶³, est d'une grande valeur pour plusieurs raisons. D'abord, il témoigne de ce fait, que le sort qu'on réserve aux individus dérangeants, surtout au moment de la Seconde Guerre mondiale où les effectifs des prisons aussi bien que des hôpitaux sont fort restreints, ne tient bien souvent qu'à ce fil, leur rapport médico-légal. Il révèle toute la fragilité de la frontière sur laquelle s'effectue le jugement qui décide des conditions de vie de ces individus inclassables : démence ou délinquance (hôpital ou prison).

⁶³ Albert DICHY et Pascal FOUCHER, *Jean Genet Matricule 192.102. Chronique des années 1910-1944*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2010.

Si l'on sait que Genet est emprisonné, ce rapport nous apprend de fait qu'il aurait facilement pu, tout comme Artaud, être interné. Le document est également précieux parce qu'il constitue, avec les témoignages de ses camarades de classe et des villageois qu'il a côtoyés jusqu'à son adolescence⁶⁴, notre seul accès direct au jeune Genet. Enfin, ce rapport a lui-même un caractère littéraire, si bien qu'il suggère la chance qu'a eue Genet, comme Artaud, de se retrouver entre les mains de psychiatres passionnés non seulement par leur profession mais également par la littérature⁶⁵.

Lorsque le docteur Barraux interroge Genet en mars 1938, celui-ci qui s'était enrôlé dans l'armée s'est rendu coupable de désertion. Dans son rapport, le médecin trace déjà un « portrait » frappant du futur écrivain : « [Il] se présente avec une aisance toute mondaine de sujet accoutumé à ne pas être pris au dépourvu en n'importe quelle circonstance »⁶⁶. Il s'essaie surtout pour la première fois à le *lire*. S'il en va ainsi, ce n'est pas seulement qu'il est manifestement un grand amateur d'art et de littérature ; c'est surtout que Genet lui accorde en quelque sorte son premier « entretien ». Il fait déjà de l'esprit. Le compte rendu de Barraux constitue un document inestimable en ce qu'il cite de fait les premiers *mots* de l'écrivain. Avec l'ironie d'un dandy, Genet déclare par exemple à son examinateur, comme il le ferait à un intervieweur, qu'« Avignon est une ville sottement provinciale où tout est disproportionné⁶⁷ ». De même, lorsque Barraux lui demande de raconter comment s'est déroulé son service dans l'armée, il lui répond sur un ton proprement épique :

⁶⁴ Cf. « Propos inédits recueillis », *ibid.*, p. 83-105.

⁶⁵ Le dernier médecin d'Artaud à Rodez, Gaston Ferdière, affectionnait de fait la littérature à tel point qu'il préconisait l'art-thérapie auprès de ses patients. En 1943, il encourage ainsi Artaud à reprendre l'écriture en lui proposant d'effectuer diverses traductions de poèmes ou de textes anglais (d'Edgar Allan Poe, de Robert Southwell, de Lewis Carroll).

⁶⁶ « Annexe I. Tribunal militaire permanent de Marseille », dans *Jean Genet Matricule 192.102*, *op. cit.*, p. 373.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 376.

« Pénétrer l'Atlas c'était pénétrer les secrets de ses légendes [...]. La fatigue ne comptait plus pour pénétrer ces régions où nous étions les premiers Européens⁶⁸ ».

Aussi cordial soit-il, l'entretien a néanmoins un but avoué : tout médecin doit trancher d'un diagnostic. Cette tâche délicate, fatidique, consistant à rendre un verdict, l'auteur de ce document, tout comme Artaud et Genet dans leurs œuvres, s'efforce d'en dire toute la complexité, voire l'absurdité :

On voudrait pouvoir condenser dans des formules simples, nettes, s'intégrant dans les cadres psychologiques et psychiatriques, les résultats des investigations longuement consignées dans l'examen ci-dessus. Mais on se rend vite compte de l'inutilité de cette tentative, tant il est vrai qu'il existe une interprétation des caractères, des tendances, des constitutions. Aussi bien, serait-ce désobligeant pour l'accusé de lui donner comme seul refuge caractérologique, le cadre passe-partout de déséquilibré psychique, auquel on ajouterait une épithète à la fois émolliente et aristocratique. On pourrait ainsi dire : « Genet est un déséquilibré psychique supérieur. »⁶⁹

Le docteur Barraux ne fantasme peut-être pas moins que Genet la publication de son rapport. La finesse de son entrée en matière, l'apparente modestie avec laquelle il s'apprête à formuler son jugement et la délicatesse qu'il témoigne au déserteur en employant le conditionnel plutôt que le présent donnent à penser qu'il est conscient d'avoir examiné quelqu'un d'exceptionnel – à moins qu'il soit lui-même en proie aux « minauderies mignardes » et aux « attitudes sucrées » qu'il déplore chez Genet. À lire la suite du rapport, qui se fait de moins en moins clinique et de plus en plus critique, on se demande effectivement si son auteur ne serait pas lui-même « atteint » de l'affectation qu'il reproche à Genet (un « symptôme » qu'il attribue indubitablement à son homosexualité⁷⁰) :

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, p. 378.

⁷⁰ Il est évident que le docteur Barraux met beaucoup de soin à rédiger son rapport, qu'il s'efforce de trouver les mots justes. Son emportement sitôt qu'il s'agit d'homosexualité est d'autant plus étonnant que le ton de son compte rendu est posé. Son examen de Genet suscite en fait une réaction telle sur ce point – il porte Barraux à s'exprimer lui-même sur le sujet de l'homosexualité – qu'il nous conduit

C'est sans doute cela, mais ce n'est pas tout, et on ne s'étonnera pas, de la complexité de cette dysharmonie, ou à côté d'une intelligence indiscutable et indiscutée, ou à côté d'une sensibilité toute spéciale, à côté de failles de la volonté, on peut relever de curieuses anomalies de l'instinct sexuel. Il ne fait pas de doute que l'homme par ses minauderies mignardes, par ses attitudes sucrées, par sa susceptibilité pudibonde dans la voix comme dans les gestes, n'a rien de bien masculin. Il l'avoue presque en souriant. Mais à l'inverse des homo-sexuels (*sic*) passifs habituels, il n'aime pas le fort, le puissant... Il aime le beau. Ce n'est pas le mâle bien découpé, aux appâts majeurs, qui l'attire. C'est le charme, le sourire, l'ovale d'un visage. À son dire, il ne serait pas sensible aux baisers brutaux, il n'aurait jamais connu l'intromission intégrale. Seules, les bagatelles d'une Porte inhabituelle éveilleraient en lui l'orgasme salubre et reposant.⁷¹

Quoi qu'il en soit de son rapport personnel à la langue et à la sexualité, on devine que le soldat Genet a irrité le docteur Barraux. Il pèse cependant ses mots, d'une part, en encadrant son jugement de guillemets, « déséquilibré psychique supérieur »⁷² ; d'autre part, en l'introduisant d'un conditionnel pour en affirmer la banalité (« on pourrait ainsi dire [...] »). Son rapport permet ainsi à Genet d'échapper d'un seul coup aux deux dangers très réels qui le guettent à ce moment : une lourde peine d'emprisonnement ou encore l'internement.

Aussi différents, aussi contingents soient-ils, ces trois hommages qui tournent soudain au jugement mettent en lumière un fait crucial pour notre réflexion : tout le champ critique est divisé par Artaud et Genet de la même façon. On l'a souvent remarqué, mais toujours à propos de l'un *ou* l'autre des auteurs que nous rapprochons :

à interroger son propre rapport à la sexualité : on se demande en effet s'il ne serait pas non seulement aussi « affecté » dans son expression que son jeune patient, mais également « atteint » de son homosexualité (ou d'homosexualité refoulée).

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Un second rapport, spécifiquement psychiatrique, figure dans *Jean Genet Matricule 192.102* (« Annexe IV. Rapport psychiatrique du docteur Claude », *op. cit.*, p. 413-419). Claude y conclut comme Barraux que « Genet n'est pas un aliéné » et le classe également dans une catégorie mitoyenne, parmi les « débilés de la volonté et du sens moral ». Nous avons choisi de nous concentrer sur le premier de ces rapports pour les raisons que nous avons évoquées, mais on notera que cet autre examen de Genet conduit pareillement son auteur à une méditation sur la fragilité de la nomenclature médicolégale : « [...] "folie", mot impropre car il ne s'agit pas d'une privation de raison, mais où l'on a affaire à des sujets qui ont tous une cécité morale les faisant vivre dans l'obscurité, loin des réalités de la vie. Tant qu'ils ne dépassent pas les limites que le garde-fou empêche les individus de franchir pour éviter la chute, on peut les excuser et leur pardonner, tout en les appréciant parfois dans leurs accents brillants, quand ils le méritent. Mais il faut souhaiter qu'ils soient toujours entourés de garde-fous... » (*ibid.*, p. 418. C'est le docteur Claude qui suspend sa phrase).

leur œuvre est un champ de bataille où deux formes de discours ne cessent de s'affronter – un discours critique (le plus souvent structuraliste) s'opposant à un discours clinique (moral ou social), et vice versa.

Jacques Derrida ne rapproche pas Artaud de Genet dans *L'Écriture et la différence* sur ce point, mais il synthétise clairement l'impasse que constituent pour la critique leur œuvre et celles d'autres auteurs auxquels il est fréquent de les comparer (Hölderlin, analysé par Foucault et Blanchot, de même que Nietzsche). Nous citons longuement ce passage de *L'Écriture et la différence* parce qu'il décrit de manière particulièrement féconde pour notre étude le paradoxe que nous avons jusqu'ici tenté de problématiser :

La critique (esthétique, littéraire, philosophique, etc.), dans l'instant où elle prétend protéger le sens d'une pensée ou la valeur d'une œuvre contre les réductions psycho-médicales, aboutit par une voie opposée au même résultat : *elle fait un exemple*. C'est-à-dire un *cas*. L'œuvre ou l'aventure de pensée viennent témoigner, en exemple, en martyr, d'une structure dont on se préoccupe d'abord de déchiffrer la permanence essentielle. Prendre au sérieux, pour la critique, et *faire cas* du sens et de la valeur, c'est lire l'essence sur l'exemple qui tombent dans les parenthèses phénoménologiques. Cela selon le geste le plus irrépressible du commentaire le plus respectueux de la singularité sauvage de son thème. Bien qu'elles s'opposent de manière radicale et pour les bonnes raisons que l'on sait, ici, devant le problème de l'œuvre et de la folie [au moins « morale » de Genet], la *réduction psychologique* et la *réduction eidétique* fonctionnent de la même manière, ont à leur insu la même fin. La maîtrise que la psycho-pathologie, quel que soit son style [médicolégal ou psychiatrique], pourrait s'assurer du cas Artaud [ou du cas Genet], à supposer qu'elle atteigne dans sa lecture la même profondeur de M. Blanchot, aboutirait au fond à la même *neutralisation* de « ce pauvre M. Antonin Artaud ». ⁷³

Si, dans ce premier texte qu'il consacre à l'œuvre d'Artaud, Derrida commente ouvertement la lecture qu'en fait Blanchot, on sent bien, ne serait-ce qu'en portant attention au lexique employé, que quelqu'un d'autre est visé dans sa critique. L'idée que pour « prendre au sérieux » le « sens » et la « valeur » d'une œuvre il faille

⁷³ Jacques DERRIDA, « La parole soufflée », dans *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 255. (C'est Derrida qui souligne ; ce sont nos commentaires entre crochets.)

en faire un « exemple » qui témoigne « en martyr » de la permanence d'une « structure » ne renvoie-t-elle pas, davantage qu'au cas que Blanchot fait d'Artaud, à celui que Sartre a fait de Genet ? Le qualificatif de « martyr » utilisé par Derrida ne réfère-t-il pas au titre de l'ouvrage que Sartre a écrit sur Genet et qu'on peut de fait considérer comme une magistrale « étude de cas⁷⁴ » : *Saint Genet, comédien et martyr* ? Dans l'ouvrage également monumental que Derrida consacre à Genet, *Glas*, il reprend de fait la même question qu'il esquisse dans « La parole soufflée » à partir de l'œuvre d'Artaud, et de la même façon : en attaquant la manière dont Sartre fait de l'écrivain un cas, la manière dont Sartre fait du parcours de Genet l'exemplification de sa philosophie existentialiste.

On connaît la thèse de Sartre : pupille de l'Assistance Publique, Genet ne devient « libre » que lorsqu'il « choisit » son destin d'écrivain. On sait que Derrida est loin de partager son approche ontologique, existentialiste de la littérature. Au contraire, la « thèse » de *Glas* est que Genet « érige » son œuvre, non par choix mais comme par continuels accidents, dans un « dégât » qui sonne tout à la fois la vie et la mort de l'œuvre : la perpétuelle dissémination de son nom (de fleur, le genêt). Le mouvement de Genet, comme celui d'Artaud, est pour Derrida premier et il ne faut surtout pas l'arrêter⁷⁵ : au lieu d'arraisonner⁷⁶ le texte de Genet comme Sartre, il s'agit pour Derrida de le faire résonner.

En somme, l'approche de Sartre joue dans le premier texte de Derrida portant sur Artaud (« La parole soufflée ») le même rôle que dans celui qu'il consacrera

⁷⁴ Au même titre que son *Baudelaire* (Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1947) qu'il dédie à Genet, on l'oublie souvent, ou son *Flaubert (L'Idiot de la famille)*, Paris, Gallimard, 1972).

⁷⁵ « Ne pas arrêter la course d'un Genet [...] le ramener en arrière, le brider » (Jacques DERRIDA, *Glas*, *op. cit.*, p. 45).

⁷⁶ « Arraisonner, c'est demander des papiers d'identité, une origine et une destination. C'est prétendre reconnaître un nom propre. » (*Ibid.*, p. 13). Ces questions identitaires ont bien sûr habité au plus haut point Artaud, qui cessera même pour un temps à Rodez de signer tout ce qu'il écrit (lettres et textes) de son nom.

dix ans plus tard à Genet (*Glas*), celui de « repoussoir »⁷⁷ – à ceci près que, dans une sorte de chiasme, ce qu'il tait ici dans *L'Écriture et la différence*, il le déclare haut et fort dans *Glas* : qu'il s'en prend à « l'ontophénoménologie de la libération » et à tous ceux qui, comme lui, « insist[ent] pour vous remettre, en main propre, en lieu sûr, les "clés" de l'homme-et-de-l'œuvre-complète, leur ultime signification »⁷⁸. Dans « La parole soufflée », Sartre n'est pas mentionné, ce qui permet à Derrida d'entrer en dialogue avec ses interlocuteurs, Blanchot et Foucault. Dans *Glas*, c'est pratiquement le contraire : le repoussoir est manifeste, mais qui sont ses interlocuteurs ? Ils sont en fait si nombreux (Freud, Platon, Saussure, Fónagy, Poe, Baudelaire, Mallarmé, sans oublier Hegel) qu'on les dirait presque, par l'effet de leur nombre, peut-être, à leur tour réduits au silence⁷⁹.

En fait, les cinq textes que Derrida consacre à Artaud et Genet⁸⁰ permettent de repenser la manière dont leurs œuvres offrent une résistance inouïe à l'analyse. Ceux-ci se distinguent de la masse des études que Derrida voue à d'autres auteurs⁸¹, par le retournement majeur, excessif, qu'ils opèrent : la particularité de ces écrits est de fait que Derrida lui-même s'expose à la critique de Genet et Artaud.

⁷⁷ Afin d'illustrer la continuité de la réflexion de Derrida, entre les textes qu'il consacre à Artaud et Genet, nous reprenons la caractérisation antithétique de Charles RAMOND, le mot de « repoussoir » et celui d'« interlocuteur » auquel il l'oppose : « Pour Derrida, dans *Glas*, Sartre est donc un repoussoir bien plus qu'un interlocuteur » (« Déconstruction et littérature (*Glas*, un guide de lecture) », dans *Derrida. La déconstruction*, Charles Ramond (dir.), Paris, PUF, coll. « Débats philosophiques », 2005, p. 101).

⁷⁸ Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit., p. 36-37.

⁷⁹ On ne peut ignorer que le dispositif de *Glas* « fait du bruit », qu'il prend de la place, par moments même toute la place, comme en témoigne cette lettre de Louis Althusser, qui souligne sa musicalité, qui en parle comme d'une musique à « écouter » : « Cher Jacques, ton "glas" est sur la table basse dans la grande pièce, quatre lettres pressées les unes contre les autres, "agglutinées" pour se garder sans doute du grand espace muet qui les entoure, où leur écho s'étend. Je le montre à tous ceux qui viennent s'asseoir dans les fauteuils, et quand il advient qu'ils m'attendent, ils lisent... Moi je te lis par morceaux le plus souvent – et parfois d'une plus longue haleine, mais le soir. Lentement. Toujours sur cette table basse où pas question de travail mais d'écouter qui parle en face, – je lis et c'est t'écouter. » (« Lettre de Louis Althusser » [1974], dans *Cahier de L'Herne. Derrida*, Marie-Louise MALLET et Ginette MICHAUD (dir.), Paris, Éditions de L'Herne, 2004, p. 109-110.)

⁸⁰ Cf., plus haut, p. 6, n. 9.

⁸¹ Francis Ponge, James Joyce, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Hélène Cixous, Paul Celan, mais également Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, Jean-Luc Nancy, Walter Benjamin et plusieurs autres encore.

Ces derniers lui font une scène qu'il imagine, dont il s'affecte. Dès lors, son commentaire verse dans une scène d'écriture et c'est lui et son approche, la déconstruction, qui, par un formidable renversement, deviennent l'objet du texte en procès : « Rappelez-vous, c'est lui qui vous lit »⁸², écrit Derrida de Genet dans *Glas*.

Car Artaud et Genet méprisent, invectivent ou « interjectent » le lecteur⁸³ : l'accueil critique qui leur a d'abord été réservé, il prévaut de le rappeler, a été tout autre que celui qu'on a jusqu'à maintenant évoqué. Leur « manque à communiquer », leur « illisibilité », ont dans un premier temps conduit Jacques Rivière à refuser la publication des premiers poèmes d'Artaud, puis Georges Bataille à déclarer, dans *La Littérature et le mal*, « l'échec de Genet »⁸⁴. Or si l'affect (l'identification, l'introjection, l'interjection, puis l'indécision) joue autant dans les textes que Derrida leur consacre que dans ceux de Sartre et de Bataille – auxquels Derrida s'oppose dans *Glas* –, ne serait-ce pas parce que ces deux écrivains majeurs du vingtième siècle peuvent eux-mêmes être considérés comme les précurseurs de la déconstruction ? C'est l'hypothèse que propose Charles Ramond⁸⁵ à propos de l'intimité du rapport de Derrida à l'œuvre de Genet, et nous pensons qu'elle s'applique tout aussi bien

⁸² Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit., p. 248.

⁸³ « Vous le savez, il ne s'adresse au lecteur qu'en le repoussant, il ne le tutoie pas, il le vouvoie, le voue aux fers et aux lambris. Ennuyé le poète apparaît en ce monde ennuyé. Il ne fait pas le coup de la confession, il ne s'ex-cuse pas, il s'incuse, il s'exincuse », comme le rappelle Hélène CIXOUS (*Entretien de la blessure. Sur Jean Genet*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2011, p. 30), dans des termes d'une précision qui conviendrait tout à fait à Artaud, qui a en horreur le tutoiement sous toutes ses formes : « Pas de tutoiement, ni de copinage,/ jamais avec moi,/ pas plus dans la vie que dans la pensée. » (*O*, 1137)

⁸⁴ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

⁸⁵ « Si Derrida peut se permettre de co-signer Genet, c'est parce qu'il trouve chez Genet, dans la pratique littéraire de Genet, un écho quasi hallucinant à sa propre démarche. Critique du propre, dissémination, logique de l'obséquence, mises en échec variées de l'arraisonement sous toutes ses formes, culture de l'ambiguïté et de l'indécidabilité, texte prothèse, citationnalité, itérabilité, etc. : tout ce que Derrida lit dans Genet, il l'avait de fait déjà signé lui-même ailleurs. Et si l'on ajoute à cela que dans *Glas*, Derrida lit Genet en termes de "supplément", d'"hymen" (p. 63), de "parergon" (p. 277), de "parasite" (p. 228), de "fantômes", de "revenants", et d'"échos" (p. 99 : c'est-à-dire tout ce qui échappe, comme le "glas", à la simple présence comme à la simple absence en étant toujours déjà la répétition de soi), et que cette "indécidabilité" d'oscillation sonne enfin à ses yeux "le glas du phallogocentrisme" (p. 252), il devient manifeste, de page en page, que Derrida "retrouve" bel et bien l'essentiel de la déconstruction dans le texte de Genet [...] » (Charles RAMOND, « Déconstruction et littérature (*Glas*, un guide de lecture) », dans *Derrida. La déconstruction*, op. cit., p. 138).

à son rapport à celle d'Artaud : n'est-il pas le seul auteur auquel Derrida consacre plus d'un essai dans *L'Écriture et la différence*, l'ouvrage où il théorise la notion fondamentale de *différance* ? Hasard ou nécessité ?

Certes, Derrida élabore et surtout pratique la « déconstruction » à partir de plusieurs autres œuvres littéraires, mais il semble que ce soit effectivement les œuvres d'Artaud et de Genet qui l'aient le plus menacé personnellement : non seulement ces œuvres l'émeuvent-elles et lui inspirent-elles le même type de pensées et d'affects, mais elles lui résistent apparemment avec la même force, plus intensément qu'aucune autre. « C'est la première fois que j'ai peur, en écrivant, comme on dit, "sur" quelqu'un, d'être lu par lui »⁸⁶, confesse-t-il dans *Glas* : « De toute façon, *il me vomira* tout ça, il ne lira pas, ne pourra pas lire. »⁸⁷ Derrida se donne du mal et se fait du souci « en leur nom », comme l'indique la forme inusitée, pronominale, que prend ce vomissement. De fait, ce n'est pas Derrida qui vomit, c'est Genet qui vomit Derrida hors de son œuvre (« *il me vomira* ») :

De toute façon, la scène finira mal. Il va m'en vouloir à mort, je connais d'expérience la loi de ce procès. Il m'en voudra à mort pour toutes sortes de raisons que je n'entreprendrai pas d'énumérer. Et dans tous les cas. Si je soutiens ou valorise son texte, il y verra une sorte d'approbation, voire d'appropriation magistrale, universitaire, paternelle ou maternelle. C'est comme si je lui volais son érection. Sa mort. [...] Et si, de plus, j'expose comme un professeur la Grande Logique de cette opération, je ne fais qu'aggraver le cas. Si je ne valorisais pas, ne « magnifiais » pas son glas, (mais qu'ai-je fait au total ?), le sonneur se foutrait encore de moi.⁸⁸

Après avoir souligné l'obsédante permutation du nom et de la signature dans l'œuvre d'Artaud⁸⁹, en une scène d'écriture fort similaire, Derrida se voit intenté

⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 224. (C'est nous qui soulignons.)

⁸⁸ *Ibid.*, p. 223-224.

⁸⁹ « Artaud-Mômo... Si dans un dessin il s'est appelé Saint Antonin, il s'est aussi appelé un jour, il a du moins rappelé qu'on l'avait appelé Saint Tarto, T-a-r-t-o, remplaçant ainsi le *a* (a-u-d) qui venait

un procès par Artaud. L'évocation du nom propre, de ses multiples facettes, l'épellation du nom d'Artaud agirait-elle, à peu près comme chez Genet au même titre qu'une incantation, qu'une « action » qui se retournerait contre lui ? Il y a tout lieu de le penser : à l'action en justice que lui intente Genet répond en quelque sorte *l'action-drawing* qu'Artaud lance⁹⁰ contre lui dans *Artaud le Moma*. Si, tel que Charles Ramond le suggère, il y a dans l'acte de la contre-signature⁹¹ que privilégie Derrida, « l'idée selon laquelle le parasitage intégral est moins mutilant que la recoupe de l'interprétation » (« le parasite qui m'envahit totalement ne m'est pas totalement étranger »⁹²), il n'empêche que jouer avec le nom de quelqu'un, que s'insinuer dans la propriété d'autrui est un motif suffisant pour avoir des remords, et donc pour que, tel Genet, Artaud se retourne à son *approche*⁹³ :

Depuis des mois, je souffre. Je souffre mais je jouis d'une obsession dont j'espérais vaguement me délivrer aujourd'hui : sans cesse je l'entends s'en prendre à moi. Me poursuivre en justice et m'intenter un procès. Accusateur et plaignant mais toujours dessinant, toujours en train de tirer ses traits, il se livrerait ici même à ce qu'on pourrait surnommer *action-drawing*. Contre moi et contre vous aussi. Mais pour vous c'est autre chose, une autre histoire. Sans cesse je projette cette scène et j'entends la voix d'Artaud. Je ne vois rien, je ne vois personne, mais je l'entends. Il me crie.⁹⁴

Artaud le « crie » ; Genet le « vomit ». Certes, Derrida a l'habitude de se laisser « affecter », voire « contaminer » par le texte qu'il critique, il en fait même l'une des étapes nécessaires de la déconstruction, mais nous ne connaissons pas

après *art*, par un *o*. Autre permutation persécutrice, ici/là-bas, là-bas/ici : O/A, fort/da, da/fort, Artaud. » (Jacques DERRIDA, *Artaud le Moma*, *op. cit.*, p. 98.)

⁹⁰ Comme « on se lance en guerre ».

⁹¹ Derrida déclare « contresigner » l'œuvre de Genet dans *Glas* ; en y faisant résonner le nom d'Artaud, il contresigne en quelque sorte son œuvre également dans *Artaud le Moma*.

⁹² Charles RAMOND, « Déconstruction et littérature (*Glas*, un guide de lecture) », dans *Derrida. La déconstruction*, *op. cit.*, p. 134.

⁹³ À l'*approche* de Derrida – de sa personne mais aussi de son approche, la déconstruction – Artaud lancerait son *action drawing* rempli de *reproches*. À la double textualité d'Artaud (« existence et texte », on s'en souvient) répond alors celle de Derrida : les reproches que lui adressent Artaud et Genet sont dans son propre texte dirigés aussi bien contre sa personne, ou son existence, que sa méthode, que son texte. On se retrouve alors peut-être plus que devant de l'intertextualité, devant un phénomène d'hyper-textualité.

⁹⁴ *Ibid.*

d'autre occurrence dans son œuvre d'aussi violentes réactions. Sans doute est-ce parce que le propre d'Artaud et de Genet entre en conflit avec le propre de la méthode de Derrida. Lorsque Derrida travaille doublement – de concert avec Artaud ou Genet – à « indistinguer » la différence entre auteur, personnage, critique et lecteur, ces instances entrent dans son texte dans une communication d'autant plus dionysiaque, c'est-à-dire d'autant plus dangereuse. Lorsque Derrida se fait une scène « au nom de Genet et Artaud », ne réalise-t-il pas, jusqu'à un certain point, ce que Artaud appelle le « Théâtre de la Cruauté » ? L'affect de l'indécision qui constitue le propre de la déconstruction est en effet ce qui confère aux textes de Genet, d'Artaud, comme à ceux de Derrida, leur force, leur potentiel de destruction. Après *Glas*, après *L'Écriture et la différence*, « Forcener le subjectile » et *Artaud le Moma*, peut-on, donc, encore lire Genet ou Artaud sans Derrida ? Sans doute, mais jamais sans les lire un tant soit peu comme lui, puisque le propre de ces œuvres est de susciter, d'appeler la scène, d'exiger une certaine cruauté, somme toute *exemplaire* chez Derrida.

Comme Moraly, comme Corvin, comme Barraux, comme Derrida, tout lecteur d'Artaud et de Genet est par le fait même de sa lecture, analysé, sommé de « prendre position », forcé de se définir soi-même, ne serait-ce qu'en tant que lecteur exemplaire. Dès la première ligne de leur œuvre, voilà que le fauteuil de lecture se transforme en divan d'analyse. On lit la première lettre d'Artaud comme on recevrait un coup de téléphone analytique en pleine nuit : « Monsieur, Voulez-vous, au risque de vous importuner, me permettre de revenir sur quelques termes de notre conversation de cet après-midi. » (*O*, 69) Coup de force : Artaud s'immisce chez nous comme dans le bureau du directeur de la *Nouvelle Revue Française*, par la question la plus polie, qui n'en est pourtant pas une – il prévient d'ores et déjà toute réponse en n'y mettant pas de point d'interrogation. Dès cette subtile omission, qui deviendra

caractéristique de son écriture⁹⁵, il nous assigne à demeure : nous voilà donc non seulement « importunés », mis à la question, mais encore empêchés de répliquer. De même, Genet se tourne obliquement vers « nous », d'un petit coup grammatical qui n'en est pas moins magistral : « Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures [...] » (II, 9). Fort de l'ouverture de *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet aime à rappeler avec quelle violence ce « vous » le sépare d'emblée de « nous » :

Le correcteur d'imprimerie, le prote, m'a demandé de corriger en remplaçant « vous » par « nous » [...]. J'ai tenu à ce qu'on conserve « vous apparut » parce que je marquais déjà la différence entre vous à qui je parle et le moi qui vous parle. (VI, 231)

Si les œuvres d'Artaud et de Genet sont éminemment singulières, elles nous posent de fait le même problème, la même énigme en forme d'épreuve qu'aux critiques que nous avons évoqués. Ils voulaient leur rendre hommage : les voilà en train de les juger. Artaud et Genet sont de ceux qu'on n'approche pas sans devenir le cobaye de cette redoutable expérience : on voudrait faire plaisir à quelqu'un et voilà qu'on se retrouve, comme dans un cauchemar, dans la stupéfaction la plus complète, en train de l'anéantir. C'est qu'Artaud et Genet nous mettent non seulement au défi de les juger, ils l'exigent : leur théâtralité, la manière dont ils « font spectacle », force en nous le verdict (comédien ou martyr, succès ou échec). Peu importent les choix que nous faisons, les textes d'eux que nous lisons, il nous faut affronter le même épineux dilemme que ces lecteurs. Artaud et Genet exigent sans cesse de nous que nous prenions cette sorte de décision où l'éthique se mêle dangereusement à l'esthétique⁹⁶.

⁹⁵ Nous y revenons dans notre analyse du texte d'Artaud, *Antigone chez les Français*.

⁹⁶ Le mélange des dimensions éthiques et esthétiques des œuvres de Genet et d'Artaud suscitent, on le sait, de virulents débats politiques : la plus grave de ces discussions reste sans aucun doute celle qui est née des accusations d'antisémitisme portées contre Genet par Éric MARTY dans son étude *Jean Genet, Post-scriptum* (Paris, Verdier, 2006).

Tout ce qu'ils ont écrit est-il « valable », voire « lisible » ? Faut-il trancher ? Chaque lecteur se retrouve éditeur. Faut-il choisir, ne pas choisir ? Faut-il *tout* lire ?

On l'aura compris : c'est cette dernière optique que nous adopterons, en choisissant de ne pas choisir. Il ne s'agira pas pour nous d'analyser en détail tous les textes d'Artaud et de Genet, ce serait impossible, mais nous nous efforcerons de prendre en compte l'ensemble de leur œuvre tout au long de notre lecture. Si les textes de théâtre d'Artaud et de Genet seront moins convoqués que d'autres, ils ne seront pas pour autant évincés ; c'est même par leur analyse que nous entendons commencer, puisqu'ils y expliquent de manière insistante la nécessité du malentendu qu'ils cherchent à susciter. Tout notre travail se déploiera à partir d'une lecture des œuvres complètes d'Artaud et de Genet, donc, mais également d'une réflexion sur ce que les diverses manières dont on les a lues jusqu'à maintenant a de paradoxal et par conséquent d'éclairant.

Notre étude du rapport d'Artaud et de Genet à la tragédie, qui se manifeste partout chez eux par leur « théâtralité », se veut en effet un effort de lecture : moins une tentative de resituer Artaud et Genet parmi les esprits de la Renaissance nostalgiques de l'Antiquité, qu'une incitation à relire l'ensemble de leur œuvre différemment. Si notre invitation emprunte le cadre du tragique grec, c'est parce qu'il est celui qu'Artaud et Genet élisent lorsqu'ils cherchent à nous dire comment lire : non seulement comment lire leurs œuvres mais encore comment lire tout court. Ils s'inscrivent ainsi dans une toute autre tradition d'avant-garde que celle par rapport à laquelle on a été accoutumé de les situer.

Certes, ce n'est pas sans prudence qu'on rapproche généralement Artaud et Genet des auteurs surréalistes ou absurdistes. Car si l'on sait, par exemple, qu'Artaud est très tôt enthousiasmé par le projet surréaliste d'en finir avec un certain mode

de pensée rationnel (il a dirigé l'un des premiers *Bulletins* du mouvement surréaliste), on sait aussi avec quelle rapidité il est exclu du mouvement. Après cette rupture très nette, Artaud, à l'instar de Genet, n'est plus membre que de sa propre École. Cette aventure collective le détermine à n'en pas vivre d'autres. Il n'empêche qu'on s'évertue à inclure Artaud et Genet parmi les auteurs phares de l'avant-garde que sont Breton, Brecht, Sartre, Ionesco, pour des raisons scolaires : parce qu'ils sont indiscutablement modernes et parce que cette avant-garde est celle de leur époque. Le portrait d'ensemble grince, mais on se rassure à la pensée que les auteurs d'avant-garde sont par définition particuliers et que, de toute façon, Artaud et Genet sont des auteurs anti-institutionnels qu'on peinerait à insérer dans la lignée de n'importe quelle tradition. Ils s'inscrivent pourtant tout naturellement dans une autre tradition d'avant-garde : celle des poètes qui s'efforcent de revitaliser la lecture et qui le font en puisant aux sources de la tragédie.

Eux qui n'ont reçu pour toute instruction que le certificat d'études⁹⁷ rivalisent en effet avec les plus grands théoriciens de la lecture : Genet et Artaud sont moins « contemporains » des surréalistes ou des absurdistes que des auteurs fondamentalement inclassables que sont, notamment, Nietzsche, Joyce, Benjamin, Blanchot, Derrida. Poètes, écrivains, théoriciens, penseurs : on ne sait comment les désigner parce qu'ils tiennent farouchement à leur indépendance et parce que leurs œuvres nous forcent à interroger nos « catégories » les mieux ancrées, à nous défaire de nos manières de penser, de lire : de vivre.

C'est ainsi qu'en divisant leur œuvre, en choisissant leur « théâtre », on prive l'écriture d'Artaud et de Genet de sa force vitale – paradoxalement « théâtrale ». Car ce n'est pas le moindre paradoxe du *Théâtre et son double* qu'Artaud y énonce

⁹⁷ Artaud a plus exactement complété la première partie du bac.

sa conception de la lecture (à ne pas séparer de l'écriture) en même temps que du théâtre (à ne pas séparer de la vie) : en un mot, qu'il constitue l'ouvrage même sur lequel on persiste à s'appuyer pour diviser son œuvre en deux parties (à distinguer la « bonne », ses écrits « théoriques » sur le théâtre réussis, de la « mauvaise », le « reste » qui est illisible).

C'est également du texte où Genet formule le plus explicitement son « esthétique de la réception » – où, comme Artaud, il dénonce la séparation entre l'œuvre d'art et son spectateur – qu'on se sert pour effectuer à même son œuvre la grande division. C'est à partir de *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* qu'il est en effet d'usage de séparer l'œuvre de Genet en deux (d'un côté, son théâtre que prolongent ses écrits « théoriques » sur l'art, réussis, universels ; de l'autre, ses romans immoraux non aboutis, personnels). Ironiquement, ce texte de Genet se divise lui-même en deux colonnes, l'une où est narré un fait artistique et l'autre où est commentée une œuvre artistique. Tout se passe donc comme si l'on reproduisait la scission, en choisissant la seconde colonne au profit de la première. Notre séparation se fonde alors sur celle même contre laquelle Artaud et Genet luttent de toutes leurs forces et qui s'opère à ce moment dans leur vie : après *Le Théâtre et son double*, Artaud est interné ; entre *Ce qui est resté d'un Rembrandt* et *Un Captif amoureux*, Genet n'écrit plus, à l'exception de courts textes esthétiques et politiques.

Avec Artaud et Genet, au moment où il est question de lire, donc, on divise. C'est en effet à partir de leurs textes où il est le plus précisément question de l'écriture dans ses rapports avec la lecture qu'on divise leur œuvre. Le contresens de cette réaction est si flagrant et le moment où il se produit si semblable qu'il ne saurait provenir que des textes eux-mêmes, de leur action. Que s'y passe-t-il donc ?

Dans le troisième chapitre de cette étude, consacré à leur esthétique de la réception, à la « trahison » de Genet et à la « cruauté » d'Artaud, nous tenterons de répondre à cette question. Pour arriver à comprendre ce que leur esthétique a d'impensable, nous nous devons cependant d'abord d'examiner l'ensemble de leur œuvre, à commencer par leur théâtre et ce qui lui donne forme et vie : la mort, une certaine mort.

Hantise de la religion

Le thème, c'était le passage de la religion bouddhiste à la religion shintoïste. Est-ce que vous croyez que je suis Bouddhiste ou Shintoïste ?

– Jean Genet, « Entretien avec Bertrand Poirot-Delpech ».

Si l'apport de Genet et Artaud au théâtre d'avant-garde est indéniable et si la critique a eu raison de le souligner, nous estimons essentiel de rappeler que leurs innovations techniques ou artistiques n'ont aucune valeur en elles-mêmes à leurs yeux : mannequins, gestes, musique, décors n'ont en effet de sens pour eux que lorsqu'ils leur permettent de matérialiser leur vision personnelle de la tragédie⁹⁸, ce qui les sépare radicalement des dramaturges qui leur sont contemporains. Artaud et Genet se distinguent en effet par leur désir premier de rendre son essence aussi bien que son effectivité à la tragédie : non de l'adapter, donc, tels qu'en rêvent et le tentent

⁹⁸ Nous consacrons une partie du premier chapitre de cette étude à le démontrer (cf. « Une époque tragique entre toutes », p. 59-61).

Brecht et Anouilh, avec *Antigone* par exemple, encore moins de l'attaquer comme le font Gide ou Cocteau⁹⁹, avec *Ajax et Philoctète* notamment.

Paradoxalement, ce qu'il y a de foncièrement avant-gardiste chez Genet et Artaud est en fait ce qui les place en marge des avant-gardes : leur manière particulière de mettre en scène le théâtre dans le théâtre, même et surtout dans leurs œuvres « non théâtrales ». Du début à la fin, ils réfléchissent en effet à la *tragédie de la tragédie*, à la plus tragique des tragédies : la mort de la tragédie elle-même, son agonie. Or, plus ils la mettent en mots, cette agonie, plus elle devient leur, plus ils se l'approprient. La perpétuelle mort *et* renaissance de la tragédie sous leur plume a en effet tout à voir avec la tortueuse genèse de leurs œuvres. Davantage que la mort de Dieu, c'est la mort de la tragédie¹⁰⁰ qui hante les œuvres d'Artaud et de Genet et, avec elle, la disparition des façons de vivre et de penser qui l'ont créée, à savoir le rapport de transcendance que les Grecs entretiennent à l'égard du théâtre comme des dieux.

L'une des plus importantes préoccupations d'Artaud et de Genet est en effet de rendre à l'écriture comme au théâtre son pouvoir de transcendance. Les stratégies dont ils usent pour y parvenir semblent fort différentes, si ce n'est opposées. Artaud s'insurge contre ce que Genet chante : œuvrer sous un regard omniscient. La rage d'Artaud et le ravissement de Genet visent néanmoins à produire le même effet : rétablir un lien avec le divin, remettre un ciel au-dessus de nos têtes. « Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête.

⁹⁹ « Comme Cocteau, Gide fait de la légende antique un objet de parodie ouverte ou de critique. On pourrait continuer cette énumération ; elle inclut toutes les grandes figures du théâtre contemporain ». (George STEINER, *La Mort de la tragédie* [1961], traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 319).

¹⁰⁰ Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage précédemment cité de George STEINER, *La Mort de la tragédie* qui rappelle bien entendu *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche. Comme l'a montré Camille DUMOULIÉ (dans *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, op. cit.), Artaud s'inscrit dans la lignée de Nietzsche lorsqu'il s'efforce de dire et de mettre en scène le drame d'écrire dans un monde qui ne croit plus en rien ; Genet aussi.

Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela » (*O*, 552), écrit Artaud dans une formule que Genet n'aurait certainement pas désavouée. En fait, tous deux s'intéressent moins au théâtre, qu'à son effet vital sur le public, comme ils s'intéressent moins à Dieu, qu'au phénomène de croyance – ou d'incroyance – qu'il engendre. C'est parce que tous deux rêvent moins d'au-delà (d'un nouveau théâtre comme d'une autre vie *après* la vie) que d'ici-bas (d'un nouveau théâtre comme d'une autre vie *à même* la vie) qu'au Dieu du christianisme, ils préfèrent sans doute les dieux grecs de la tragédie.

Lorsqu'on s'attarde à l'aspect sacré chez Genet et Artaud, c'est généralement en le considérant soit comme un stade primitif ou régressif de leur processus de création, telles que le font la plupart des lectures biographiques ou psychanalytiques¹⁰¹, soit comme l'unique point d'entrée de leur œuvre, si bien qu'il en vient à occulter tous les autres aspects fondamentaux de leur écriture¹⁰². Peu d'analyses sont pondérées quand il y va de l'intertexte religieux chez ces auteurs. L'ouvrage d'Évelyne Grossman, *Artaud, « l'aliéné authentique »* est à cet effet bénéfique. Nous abondons tout à fait dans le sens de son commentaire du mural d'Artaud réalisé par Ernest Pignon-Ernest à Ivry :

Ce n'est sans doute pas un hasard si Ernest-Pignon-Ernest qui a tant dessiné de corps défigurés de douleur a rencontré le travail d'Artaud. J'y vois la même recherche d'un *sacré non-religieux*, une semblable interrogation des mythes qui, de tout temps, tentèrent de donner sens à la mort.¹⁰³

¹⁰¹ Alain et Odette VIRMAUX s'opposent ainsi à toute lecture transcendantale d'Artaud dans leurs livres, notamment dans *Antonin Artaud* (cf., notamment, « Un long combat semé d'échecs pour s'imposer aux hommes », *op. cit.*, p. 27-43).

¹⁰² Lydie DATTAS fait ainsi complètement l'impasse sur le corps et la sexualité chez Genet dans *La Chaste Vie de Genet* (Paris, Gallimard, 2006).

¹⁰³ Évelyne GROSSMAN, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, *op. cit.*, p. 126. (C'est Évelyne Grossman qui souligne.)

Pignon-Ernest a également croisé l'œuvre de Genet. Comme celle d'Artaud, elle lui a inspiré un mural, qu'il a réalisé à Brest¹⁰⁴. À sa rencontre avec l'œuvre de Genet, nous attribuons la même raison qu'Évelyne Grossman à celle qui survient entre lui et Artaud : la recherche d'un sacré non religieux qu'ils ont tous les trois en commun. Il n'est pas sans signification qu'Ernest Pignon-Ernest ait choisi pour support des œuvres qu'Artaud et Genet lui ont inspirées les murs même de la cité. L'artiste souligne ainsi l'intimité, voire l'« inextricabilité » des rapports entre l'œuvre (le théâtre) et le monde (la vie) chez eux.

Dans les années quatre-vingts, la critique connaît une importante métamorphose : le discours postmoderniste sur Artaud et Genet prend le pas sur celui de l'avant-garde. Des auteurs comme Kenneth White s'intéressent alors à l'écriture dans ses rapports avec « le monde » et forgent de nouveaux termes pour en discuter. On peut néanmoins se demander si leur abondante nomenclature éclaire davantage les œuvres d'Artaud et de Genet que celle des critiques d'avant-garde¹⁰⁵. Sans doute pour s'assurer de ne pas faire d'eux des auteurs classiques, préfère-t-on dire de leur écriture qu'elle est cosmique, qu'elle procède d'une « cosmopoétisation¹⁰⁶ », voire d'une « mondanéisation¹⁰⁷ ». Maintes études ont récemment été consacrées aux lieux investis par Artaud et Genet : aux quêtes initiatiques¹⁰⁸ et à l'internement¹⁰⁹ d'Artaud comme aux voyages politiques¹¹⁰ et à l'emprisonnement¹¹¹ de Genet.

¹⁰⁴ Ernest PIGNON-ERNEST a également réalisé les treize dessins qui accompagnent l'essai de Hélène CIXOUS, *Entretien de la blessure. Sur Jean Genet* (Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2011).

¹⁰⁵ La distinction d'avec les paradigmes métaphysique ou mystique que ces mots sont censés établir est peu convaincante. Ces nouveaux termes ne recouvrent-ils pas au fond le même désir fusionnel, fatal parce qu'infini, qui fonde la tragédie ?

¹⁰⁶ Kenneth WHITE (*Le Monde d'Antonin Artaud ou Pour une Culture cosmopoétique*, Paris, Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1992) et Henri GOUHIER (*Antonin Artaud. L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974) font un usage extensif de ce concept.

¹⁰⁷ Jacques GARELLI, *Artaud et la question du lieu*, Paris, José Corti, 1982.

¹⁰⁸ Florence DE MÈREDIEU, *Antonin Artaud. Voyages et La Chine et le Japon d'Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1992 et 2006.

¹⁰⁹ Florence DE MÈREDIEU, *Sur l'électro-choc. Le cas Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1996.

¹¹⁰ Souad GUENNOUN, *L'Ultime Parcours de Jean Genet. Tanger, Rabat, Casablanca, Larache*, Paris, Méditerranée, 2010.

On a en quelque sorte voulu « cadastrer » leur écriture, repérer les lieux à partir desquels elle s'est mise en marche : les terres lointaines avec lesquelles communiquent l'asile et la prison. Cette tentative de spatialiser le désir de l'écrivain est intéressante, mais qu'est-ce qui la motive sinon sa visée plus ou moins explicite d'éviter de poser la question fondamentale de la transcendance de front ? Cet évitement, les critiques « spatialisantes » l'ont en commun avec les critiques avant-gardistes¹¹². Or si Genet et Artaud font grand usage de la tragédie, c'est qu'elle leur permet justement de nommer ce qui les intéresse au plus haut point dans l'art : la dynamique privilégiée qu'elle instaure entre ses différents acteurs – entre l'auteur-metteur en scène et ses lecteurs-spectateurs – et cet ailleurs par excellence qu'est le domaine du divin.

Car il y va bien chez Genet et Artaud d'un certain contact à établir ou à rétablir avec un « domaine », avec, comme aime à le dire Artaud, un « plan » divin. Au titre lexical au moins, la critique postmoderne n'a donc pas tort de spatialiser la transcendance. Artaud, surtout, s'efforce de créer tout un nouveau vocabulaire transcendantal : est-il pour autant atteint de la même « allergie » au religieux que ses critiques ? Nombreux sont ses griefs contre Dieu, mais il est loin de l'éviter. Il ne s'agit toutefois pas pour lui, comme il ne s'agira pas pour nous, de proposer un quelconque « retour à la religion ». Il serait tout aussi malvenu de « christianiser » l'auteur de *Pour en finir avec le jugement de dieu* que celui de *Notre-Dame-des-Fleurs*, qui déclare avoir vécu comme une véritable révélation la découverte que « Dieu était creux. Seulement un vide avec n'importe quoi autour » (II, 103). Il s'agira plutôt d'analyser ce qu'Artaud et Genet ne cessent de clamer dans leurs œuvres respectives, à savoir que « la raison exige à toute force et toutes affaires cessantes [...]

¹¹¹ Aïsha EL BASRI, *L'Imaginaire carcéral de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2000.

¹¹² Ces critiques accordent incidemment autant d'attention aux lieux et aux circonstances dans lesquels l'écriture s'élabore qu'ils ont tendance à négliger ceux de leur lecture (ce qui n'est pas le cas de Gilles Deleuze et de Félix Guattari dont ils s'inspirent).

l'inconditionné que le nom divin masquait » : « ce point où l'obscur luit de sa clarté propre », ainsi que l'écrit Jean-Luc Nancy dans *La Déclosion*¹¹³. Quand Genet évoque ce « vide avec n'importe quoi autour », c'est pour souligner ce point à partir duquel l'œuvre d'art provoque toujours des effets sidérants pour peu qu'on ose encore la regarder « naïvement ». Chez Artaud comme chez lui, il y va décidément non seulement d'un lieu ou d'un espace mais encore plus radicalement d'un lien primordial à rétablir entre notre monde et celui où évoluent les êtres les plus marginaux : les morts, les exilés, les exclus – et Dieu n'est pas le moindre de ces parias.

En fait, Genet ne lutte jamais si fort pour le droit de la littérature à la transcendance que dans ses textes politiques. Or ceux-ci se donnent d'entrée de jeu comme de brûlantes « défenses » de la littérature, Genet y insistant fortement sur sa trahison de ceux qu'il voudrait défendre. Il bafoue leur confiance en défendant la littérature *avant*, *à travers* et *grâce* à leur cause. C'est la signification qu'on peut donner au titre de son dernier livre, *Un Captif amoureux* : la captivité politique de Genet est heureuse parce qu'elle le ravit sur le plan poétique. Elle représente un événement scandaleusement heureux pour la littérature : pour *sa* littérature, qui lui a échappé ou qu'il a fuie pendant nombre d'années. Son ultime motivation n'est pas de participer à la révolution des Palestiniens (tant mieux si elle advient), mais de retrouver à leurs côtés le désir de croire, qui est pour Genet le désir même de la littérature : l'envie de *se* croire, le désir de sa littérature. De même, si Artaud se convertit au catholicisme, qu'il renie, puis se convertit à nouveau, pour le renier encore une fois : ce n'est peut-être pas tant qu'il doute, mais que ses multiples « conversions » sur le plan divin sont salutaires

¹¹³ Jean-Luc Nancy, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, I)*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2005, quatrième de couverture partiellement reprise en p. 15.

en ce qu'elles lui permettent d'approfondir son rapport à l'écriture, à cet autre plan qu'est celui de la littérature.

À l'instar d'Artaud, même en ses moments d'incertitude Genet s'oppose à la vision sartrienne de la littérature. Sartre ne cesse d'ironiser à propos de sa « croyance » en la littérature, qu'il prend définitivement en grippe dans *Les Mots*. C'est pourtant, dit-il, « la question fondamentale » : « Jusqu'à quel point croyais-je à mon délire ? C'est la question fondamentale et pourtant je n'en décide pas. »¹¹⁴ Si Artaud et Genet cessent parfois d'écrire pendant plusieurs années, ils ne remettent jamais en question la nécessité de « croire » (que ce soit en Dieu ou en eux-mêmes) ; ils exaltent au contraire le rapport de transcendance grâce auquel ils se rapportent à l'écriture et y voient une « issue » pour la littérature en général¹¹⁵.

Dans un texte écrit au tournant des années 1970 mais paru tout récemment, *La Sentence*, Genet termine précisément l'une de ses fameuses diatribes tout à la fois politiques et poétiques de manière étonnante, déstabilisante pour les critiques postmodernistes, par ce mot : Dieu. Au terme d'une réflexion sur les ogives nucléaires qu'on a abandonnées dans la nature plutôt que de les détruire, le nom de Dieu apparaît tout à coup : parachuté telle une bombe, il explose, éclipsant complètement les ogives laissées en plan dont il est ici question :

Nous n'allons pas abandonner des ogives devenues : il nous faudrait déclarer que nous les avons conçues stériles, chargées de haine, capables de désintégrer des continents, et déclarer que le but vrai, définitif, était d'enfouir dans des silos des milliers d'armes onéreuses qui ne seraient jamais des armes. Coupées du réel, des armes schizophréniques. Les années aussi s'entassaient. Je croyais les fuir parce que l'avion m'emportait. Le mot « Sayonara » était la preuve que nous entrions dans un espace, sur un territoire où les hommes se déplaçaient,

¹¹⁴ Jean-Paul SARTRE, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 54.

¹¹⁵ En second chapitre, c'est sous l'angle de la profonde hantise de Sartre pour tout ce qui touche à la théâtralité et à la religion – de même qu'à la croyance qui fait pour lui la navette entre les deux – que nous explorerons plus avant les motifs de l'effondrement et de l'évanouissement chez Artaud et Genet.

ignorant les codes mal écrits des vieilles tribus bédouines, décisifs pour la découverte de l'ogive, de son mode d'emploi mais... oui mais Dieu ?¹¹⁶

Dieu rivalise en quelque sorte avec les ogives nucléaires, et l'emporte. Genet et Artaud attribuent souvent aux mots un pouvoir « radioactif » : il ne fait pas de doute que celui de Dieu est dans ce passage au moins aussi chargé que celui de « Sayonara » autour duquel gravite toute la méditation de Genet. L'irruption de « Sayonara » sous la plume de Genet transmet son « magnétisme » aux autres mots qu'il fait poindre dans sa pensée, dont celui de Dieu. Si « Dieu » vient ici de manière frappante entrelacer poésie et politique, c'est, comme dans ses textes les plus politiques, ultimement pour mettre en valeur le triomphe du poétique¹¹⁷.

Comme Genet, lorsqu'il injurie « Dieu », Artaud le fait moins « contre » Lui que « pour » son écriture ; s'il en vient aux mains, voire aux coups avec Lui, c'est précisément parce qu'il n'y croit pas : ce qu'il tente dans cette lutte qui semble si sérieuse mais qu'on pourrait tout aussi bien lire comme une parodie, c'est d'établir un certain contact avec le divin *en même temps* qu'avec l'écriture. Comme Genet au Japon, Artaud au Mexique est sans doute moins en quête de peyotl que d'expériences susceptibles de le remettre en état de croire en son écriture. Dieu chez Genet comme chez Artaud n'est peut-être qu'un autre nom, un avatar de l'écriture, ce qui expliquerait l'instabilité de sa représentation chez eux : la raison pour laquelle ils considèrent Dieu tantôt comme la question la plus cruciale, ainsi que le fait Genet dans ce passage (« oui mais Dieu ? »), tantôt comme la plus banale. Lorsqu'ils cherchent à croire ou à écrire et ne trouvent que ce « vide avec n'importe

¹¹⁶ Jean GENET, *La Sentence*, suivi de *J'étais et je n'étais pas*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2010, p. 14.

¹¹⁷ C'est aussi, comme on le verra dans la troisième partie de cette étude où nous reviendrons sur ce texte, pour révéler la nature et la forme de ce triomphe : celles de la trahison.

quoi autour » (*II*, 103) qu'est la page blanche, pour Genet comme pour Artaud, « Toute l'écriture est de la cochonnerie » (*O*, 165).

Et s'il n'y avait plus personne au ciel à injurier, à questionner ? Faute d'écrire pour ou contre Dieu, Artaud et Genet le font alors pour les morts, qui deviennent à leur tour divins, figures de l'Autre « inappropriable ». À Genet et Artaud, il *faut* quelqu'un ou quelque chose d'inaccessible au bout du fil de l'écriture, un objet ou un destinataire sacré, qui doit être « ailleurs » pour qu'ils puissent chercher à l'étreindre aussi fort que Dieu ou la Littérature, jusqu'à l'étranglement, la trahison ou l'assassinat. Ce « quelque chose » peut être un mythe, ce « quelqu'un », une figure mythique. Alors ce mythe et cette figure deviennent divins ; l'écriture et la lecture, transcendantes.

Puisque les dieux qui permettaient l'existence et l'expérience d'un monde tel que celui des Grecs sont morts, Genet et Artaud les ressuscitent sur la page, ils les incarnent pour nous. D'un bout à l'autre de leurs œuvres, ils n'ont en effet de cesse que de convoquer les personnages historiques les plus tragiques, de les inventer ou encore de les personnifier. Ainsi réécrivent-ils tous deux fiévreusement l'histoire funeste de l'empereur romain Héliogabale. Artaud en fait un récit, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, et Genet une pièce en trois actes écrite pour Jean Marais dont il est amoureux. Ce dernier refusant d'en interpréter le rôle principal, Genet la déchire. « Paul Mohirien se souvient d'avoir vendu le manuscrit original dans les années cinquante à un libraire spécialisé dans les autographes, mais, depuis, toute trace de la pièce a disparu, bien qu'on puisse s'attendre à ce qu'elle ressurgisse un jour », assure Edmund White¹¹⁸. S'il s'avérait qu'on retrouve ce manuscrit, il viendrait certainement et considérablement enrichir le rapprochement

¹¹⁸ Edmund WHITE, *Jean Genet, op. cit.*, p. 216.

que nous avançons en ces pages, mais le seul fait qu'il ait existé confirme la fascination d'Artaud et de Genet pour Héliogabale et sa légende. Que ce texte soit inaccessible n'empêche pas, en effet, de souligner la fascination de Genet et d'Artaud pour le personnage d'Héliogabale comme, plus généralement, pour les personnages historiques dont le destin est particulièrement funeste. La figure de Jeanne d'Arc, par exemple, anime leur imagination. Elle apparaît notamment dans le texte d'Artaud que nous analyserons dans le premier chapitre, *Antigone chez les Français* (O, 939-941), et Genet l'inclut dans le panthéon des seules femmes qui l'aient intéressé¹¹⁹.

On reviendra sur l'importance de ces figures dans la genèse de leurs œuvres respectives. On se bornera pour l'instant à noter qu'Artaud et Genet ne se contentent pas de puiser au catalogue des muses que l'histoire et la mythologie leur offrent, mais qu'ils l'enrichissent. Artaud y fait ainsi entrer Van Gogh par la voix royale en le rebaptisant « le Suicidé de la société »¹²⁰, alors que Genet y inscrit son idéal dans la figure du condamné à mort sous le nom d'Harcamone dans *Miracle de la rose*¹²¹. Artaud et Genet se mettent enfin eux-mêmes en scène dans d'innombrables postures agoniques : du « condamné à mort » au « captif amoureux », en passant par « l'enfant criminel » pour Genet ; du « malade de l'esprit » qui implore le directeur de la *Nouvelle Revue Française* de publier ses poèmes, à « l'aliéné authentique » qui dénonce les traitements qu'on lui fait subir à Rodez, en passant par « le révélé » qui médite sur la condition humaine actuelle et « le mômo » qui promet de tout renverser pour Artaud.

¹¹⁹ Parmi ces femmes, on ne trouve que des héroïnes légendaires : « la Sainte Vierge [qui traverse l'œuvre de Genet comme d'Artaud sous la forme du mythe de l'Immaculée Conception], Jeanne d'Arc, Marie-Antoinette et Mme Curie » (VI, 24). Artaud tient par ailleurs superbement le rôle de Marat dans le film que Carl Dreyer a consacré à la figure de Jeanne d'Arc.

¹²⁰ Antonin ARTAUD, *Van Gogh le suicidé de la société*, dans *Œuvres*, op. cit., p. 1439-1463.

¹²¹ Jean GENET, *Miracle de la rose*, dans *Œuvres Complètes*, t. II, op. cit., p. 223-469.

Comédiens ou martyrs ?

Or encore plus que l'acteur et le croyant peut-être, le tragédien qui les rassemble peine aujourd'hui à se faire entendre. Si la théâtralité tragique d'Artaud et Genet dérange autant, c'est qu'elle fait énigme pour nous : comment serait-on comédien et martyr, simultanément ? L'ouvrage de Sartre¹²² emprunte beaucoup à la psychanalyse et nous n'y voyons nul hasard. On *sait* que ce petit « et » porte toute la complexité de l'écriture de Genet comme d'Artaud ; on sait qu'il lui donne tout son éclat, mais cela n'empêche pas qu'on ne *saisit* pas tout à fait la théâtralité qu'il introduit : celle-ci nous trouble, nous laisse dubitatifs. D'aucuns y voient de la pose, une envolée non nécessaire de *pathos*, bref, de l'affectation. La même théâtralité qui rend les œuvres d'Artaud et de Genet si attrayantes les rend parfois, souvent, aussi insupportables. Mais si elles nous tombent des mains, c'est fort curieusement : non sans regret. On marque une pause, capitale. Ce moment de perplexité, où l'on saisit qu'on n'arrive pas vraiment à saisir, compte en fait énormément : il constitue le premier pas conséquent de la relation forte que le lecteur établit avec ces œuvres.

Car dans la décision de poursuivre ou d'interrompre la lecture de ces œuvres, on communique de manière privilégiée avec leurs auteurs. Ce que Genet et Artaud ont de particulier, c'est leur manière de chercher à rendre toute son intensité, toute sa folie, toute sa fatalité à cet instant, qu'on vit d'ordinaire sans problème de conscience. C'est qu'ils attendent impatiemment, qu'ils font tout pour susciter et prolonger cet étrange instant de communication qu'est celui du verdict ou du jugement. Va-t-on lever les yeux au ciel ou froncer les sourcils et les reporter sur la page ? Les lira-t-on malgré tout, en dépit de notre incompréhension ? Comment ? Avec quel

¹²² Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit.*

acharnement, quelle colère, quelle fascination ? En vertu de quelle « générosité », par quelle « faiblesse » ? Avec Genet et Artaud, il *faut* s'expliquer. S'étonnera-t-on qu'ils aient attiré comme les auteurs tragiques les plus brillants analystes ?

Il est en effet une discipline qui échappe aux deux tendances auxquelles nous attribuons l'absence d'étude comparative de Genet et Artaud : qui, aux tentatives de l'avant-garde, préfère les mythes anciens, et qui, au lieu d'éviter le phénomène de croyance qu'engendre la religion, s'y intéresse¹²³ : la psychanalyse. Science d'avant-garde qui étudie ce sur quoi joue et s'érige la tragédie, à savoir l'inconscient, la psychanalyse constitue une méthode privilégiée pour interroger non seulement les œuvres d'Artaud et de Genet mais encore et surtout la force des réactions qu'elles engendrent.

Si personne ne s'est penché de manière exclusive sur Genet et Artaud, les quatre lecteurs les plus notoires de leurs œuvres les ont abordées sous l'angle que nous avons indiqué comme étant le seul qui permette de les rapprocher de manière approfondie : celui du tragique. Ils se sont en effet vivement intéressés à la dimension tragique inhérente à la théâtralité de leur écriture. Ces lecteurs, nous les avons déjà évoqués, sont nuls autres que Jean-Paul Sartre (*Saint Genet, comédien et martyr*), Gilles Deleuze (*L'Anti-Œdipe*), Michel Foucault (*Histoire de la folie à l'âge classique*) et Jacques Derrida (*Glas*)¹²⁴. Il n'est pas surprenant que les quatre grands penseurs qui se penchent sur la dimension tragique de leur écriture soient de grands philosophes,

¹²³ Dans son séminaire sur l'éthique de la psychanalyse, Lacan verbalise cet intérêt : « [...] l'opération religieuse, toujours si intéressante pour nous à repérer [...] » (Jacques LACAN, *Le Séminaire*, Livre VII, « L'Éthique de la psychanalyse », Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1986, p. 371).

¹²⁴ *Glas* figure bien l'événement textuel qu'est la contamination de la psychanalyse, de la philosophie et de la littérature. Significativement, le texte de Derrida a lui-même fait l'objet d'une lecture théâtrale dirigée par Antoine Bourseiller, metteur en scène et ami de Genet, le 3 novembre 1975, comme le précise Ginette MICHAUD dans « Jacques Derrida et Jean Genet : théâtre de l'impossible » (inédit, à paraître dans les Actes du colloque *Jean Genet politique, une éthique de l'imposture*, Albert Dichy et Véronique Lane (dir.)), où elle démontre par ailleurs que « Ce passage à la scène, loin d'être anecdotique, apparaît comme l'une des retombées les plus importantes et les plus imprévisibles pour Derrida ».

mais il est remarquable qu'ils soient précisément ceux qui ont entretenu avec la psychanalyse dont ils s'inspirent les rapports les plus houleux. Plus remarquable encore : c'est dans les ouvrages qu'ils consacrent à ces écrivains que leurs rapports à la psychanalyse sont le plus dangereusement exacerbés. En fait, par un renversement des plus significatif, chez Sartre, Deleuze, Foucault et Derrida, la psychanalyse, qui s'est en partie édifiée sur l'analyse de la littérature, se retrouve elle-même analysée par la littérature. Paradoxalement, les deux auteurs qui permettent à ces philosophes de défier la psychanalyse s'opposent violemment à la littérature, du moins à une certaine littérature : celle qui conduit à une lecture désinvolte, celle qui ne nous donne rien à croire *ou* ne pas croire, celle qui n'appelle pas de jugement. Bref, grâce à Artaud et Genet, ces philosophes piègent la psychanalyse sur son propre terrain, la littérature, avec son propre moyen, le diagnostic. Il est impossible de lire Artaud et Genet sans porter en même temps un jugement, que celui-ci soit éthique ou esthétique.

Comment juger ceux qui n'exigent le jugement que pour mieux y échapper ?

Nulle œuvre, peut-être, plus que celle d'Artaud et de Genet ne pousse la question qui intéresse Sartre, Deleuze, Foucault aussi bien que Derrida dans ses derniers retranchements : celle de la légitimité de la critique, ou du jugement. Comment croire et ne pas croire en notre jugement, en même temps ? Y aurait-il un jugement qui soit le « bon » ? Nous sera-t-il même permis d'être « bons » ?

Défaire l'histoire pour se refaire

On connaît la réponse de la psychanalyse à cette question : l'analyste doit pratiquer « l'auto-analyse ». Aux situations les plus épineuses, la psychanalyse offre cependant encore une autre réponse : la permutation des rôles. On l'a montré,

c'est l'exercice auquel Jacques Derrida s'astreint, qui tente autant que possible de « se laisser lire »¹²⁵ par Artaud et Genet. On a vu que c'est par le truchement d'un tiers auteur qu'on rapproche d'ordinaire leurs œuvres respectives ; Derrida, pour sa part, a l'audace de se poser lui-même en tiers, entre Artaud et Blanchot, par exemple, comme entre Genet et Hegel¹²⁶. Si la méthode de Derrida est admirable, elle ne se prête pas au genre de la thèse, où, si l'auto-analyse et si « l'exposition » à l'auteur étudié est de mise, le compte rendu personnel de cette exposition est impossible. Le principe de la permutation n'en dictera pas moins l'approche que nous adopterons : nous tenterons en effet d'abord d'y traiter Artaud et Genet moins comme analysants que comme analysés, c'est-à-dire moins comme auteurs que lecteurs. Nous nous intéresserons à la façon qu'ils ont de lire l'histoire, la mythologie, la littérature. Plus spécifiquement, nous nous pencherons sur la façon qu'ils ont d'extraire des personnages des récits qu'ils lisent et de les faire venir dans leur écriture : comme des *figures*. Notre travail se base de fait sur ce constat, que le propre de ces « lectures » est qu'Artaud et Genet les articulent presque toutes autour d'une figure, qui les fascine. Quand cette dernière n'est pas historique ou mythique (tels Jeanne d'Arc, le Christ, la sainte Vierge, Marie-Antoinette, le Pape, Napoléon, Hitler ou Héliogabale), elle est artistique : c'est l'artiste lui-même qui agit comme pivot central de leur texte (tels Van Gogh, Edgar Poe et Nerval pour Artaud, par exemple, ou Rembrandt, Giacometti et Abdallah pour Genet). Souvent, même, ces figures s'interceptent et se confondent. Nous examinerons donc la manière tout à fait singulière qu'ont Artaud et Genet de concevoir l'histoire et, plus généralement, le temps : leur manière de condenser volontairement l'histoire et la mythologie, de faire venir sous leur plume leurs figures indifféremment de l'époque dont elles proviennent,

¹²⁵ « Rappelez-vous, c'est [Genet] qui vous lit » (Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit., p. 248).

¹²⁶ « Je me suis introduit en tiers » (*ibid.*, p. 228).

puis de les mettre en communication avec d'autres figures qu'ils créent à leur image ou qu'ils incarnent. Le fil rouge de notre rapprochement d'Artaud et de Genet pourrait donc se résumer ainsi : c'est à leur conception de la temporalité que leur écriture puise principalement sa dérangement « théâtralité ». Car Artaud et Genet partagent en effet davantage qu'une même vision du théâtre. Le « jeu » des deux « textualités » – texte et existence – qui exige de la critique qu'elle tranche quant à leur œuvre, fonde, pensons-nous, la « théâtralité » de l'ensemble de leurs œuvres respectives.

Toute leur écriture est théâtrale : c'est ce que nous attacherons dans un premier temps à démontrer, en analysant, donc, la manière qu'ils ont de concevoir littérature, histoire et mythologie sur le même plan, celui de l'écriture. L'impudeur avec laquelle ils convoquent tous deux l'Histoire *comme* la mythologie *comme* la littérature pour se refaire une histoire, nourrir leur *persona*, mener leur combat, est de fait éminemment théâtrale. En écho à leur pratique de la lecture, notre propre lecture des œuvres d'Artaud et de Genet gravitera alors autour d'une grande figure, Antigone, dont le nom n'est pas sans évoquer l'enjeu ontologique du combat où elle vient leur prêter main-forte. Les deux premières « reconfigurations » qui retiendront notre attention sont en effet foncièrement ontologiques, qui adviennent dans *Antigone chez les Français* d'Artaud et *Journal du voleur* de Genet.

Genet et Artaud conçoivent en outre l'écriture même comme scène de théâtre : tel un tribunal où le malade et le médecin, comme le juge et l'accusé, sont aussi inséparables que l'écrivain et le lecteur. C'est sur leur manière de lire ce tribunal et la dialectique perverse qu'il engendre que nous nous pencherons dans un deuxième temps. Nous examinerons leurs tentatives pour échapper, par la conjuration et la révélation, à l'enfer de cette complicité entre l'accusateur et l'accusé : les coups d'écriture qu'ils donnent pour s'extraire et se remettre au monde,

pour combattre la dialectique du jugement – en un mot, pour « tenir », c'est-à-dire se soumettre et résister d'un même mouvement à l'effondrement, à l'évanouissement. Nous nous pencherons alors sur les textes hautement polémiques que Genet et Artaud ont respectivement rédigés pour la même série radiophonique : *L'Enfant criminel* et *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Puis, nous nous concentrerons sur la représentation, la mise en scène de leurs évanouissements, en analysant les commentaires de dessins d'Artaud et les nombreuses scènes d'évanouissement dans l'œuvre de Genet.

Si les « reconfigurations » d'Artaud et de Genet sont profondément ontologiques, l'horizon qu'elles dessinent est tout à la fois éthique et esthétique. Même si on les lit dans une optique sociologique, on risque à tout moment de voir notre perception de la vie comme de l'écriture et de la lecture déplacées, sinon carrément modifiées. Leur esthétique de la réception – le théâtre de la cruauté d'Artaud et la philosophie de la trahison de Genet – se présente à nous comme une éthique. C'est ce tour de force, ce contournement de la dialectique qu'ils ont en commun avec Antigone que, dans un troisième temps, nous analyserons en examinant *Le Théâtre et son double* d'Artaud à la lumière d'un texte longtemps inédit de Genet, *La Sentence*, qui confirme aujourd'hui la pertinence de leur rapprochement.

CHAPITRE I

ARTAUD ET GENET OU ANTIGONE

Le nom d'Antigone est un secret et un mystère, et pour en arriver à avoir pitié de son frère au point de risquer la mort et de marcher au supplice pour lui, il a fallu qu'Antigone mène en elle un combat que personne n'a jamais dit.

– Antonin Artaud, *Antigone chez les Français*.

Cruellement, il écarte tout curieux, tout ami, toute sollicitation qui tâcheraient d'incliner son œuvre vers le monde. [...] On le fuit. Il est seul. Son apparente malédiction va lui permettre toutes les audaces puisque aucun regard ne le trouble. Le voilà qui se meut dans un élément qui s'apparente à la mort, le désert. Sa parole n'éveille aucun écho. Ce qu'elle doit énoncer ne s'adressant plus à personne, ne devant plus être compris par ce qui est vivant, c'est une nécessité qui n'est pas exigée par la vie mais par la mort qui va l'ordonner.

– Jean Genet, *Le Funambule*.

1.1. « Une époque tragique entre toutes »

Dans une époque tragique entre toutes mais où personne n'est plus à la hauteur de la tragédie, j'ai voulu essayer de ramener à la scène le vieil esprit des héros qui guerroyaient au-dedans d'eux-mêmes.

– Antonin Artaud, *Les Cenci*.

Le voilà qui se meut dans un élément qui s'apparente à la mort, le désert. Sa parole n'éveille aucun écho.

– Jean Genet, *Le Funambule*.

Si la plupart des critiques qui ont sporadiquement rapproché Genet et Artaud l'ont fait par le biais de leurs textes sur le théâtre, ce n'est naturellement pas sans raison. Tous deux ont en effet grandement contribué à renouveler la mise en scène occidentale, de façon similaire. À l'Exposition coloniale de Paris en 1931, Genet et Artaud auraient pu se rencontrer ; ils en ressortent tous deux profondément marqués par le théâtre oriental, plus spécifiquement par le théâtre balinais. On retrouve la marque de cette impression dans l'ensemble de leurs textes de théâtre. Ils attribuent notamment tous deux aux corps des acteurs et à leurs postures une importance cruciale. Les gestes qu'ils leur imposent sont extrêmement rigoureux et sont faits pour les porter à des déplacements si solennels qu'ils en viennent à frôler la danse.

De fait, Artaud est l'un des premiers dramaturges à donner à la mise en scène un statut de première importance : à la considérer non seulement comme une partie de la production d'un spectacle mais à la fois comme le point de départ et d'ancrage de toute création dramatique. Sa mise en scène comprend « tout un essai de gesticulation symbolique où un signe vaut un mot écrit. C'est dire que pour [lui] le geste a autant d'importance que ce que l'on intitule langage, car le geste est

un langage à lui seul » (*O*, 641). Genet tient beaucoup trop au texte pour aller aussi loin sur ce plan qu'Artaud. On verra toutefois qu'il ne se montre pas moins excessif que lui dans la conception du théâtre que révèlent ses didascalies. Il défie les metteurs en scène, parfois même les acteurs, de ses indications « orientalistes » apparemment impossibles à mettre en application.

Artaud ne met en scène qu'une de ses pièces, *Les Cenci*. Il se montre alors impitoyable, aussi bien en ce qui concerne le choix et le jeu des acteurs que le décor, les costumes, les accessoires, l'éclairage et le son de sa pièce. La monumentalité des *Cenci*, l'ingéniosité de sa mise en scène, a tout en commun avec *Les Paravents* de Genet. Hasard ou coïncidence : pour la création de ces deux pièces – les seules qu'Artaud et Genet aient jamais tenu à mettre en scène –, ils collaborent avec un ami en commun, Roger Blin. Si les pièces de Genet, contrairement à celle d'Artaud, ont abondamment été représentées, la création des *Paravents* par Roger Blin au Théâtre de l'Odéon est précisément la seule à laquelle Genet tint à participer. Il s'agit en outre de l'unique texte de théâtre dont l'écriture lui ait procuré « de la jubilation », du moins est-ce là ce qu'il déclara en entrevue à Bertrand Poirot-Delpech (*VI*, 232). Le titre qu'il donne à sa pièce, en ce qu'il renvoie au moyen scénique le plus rudimentaire – le paravent –, n'est d'ailleurs pas sans souligner le souci de la mise en scène qu'il partage avec Artaud.

Au moment de la production de ce qu'ils espèrent tous deux être leurs deux chefs-d'œuvre, l'un et l'autre proposent de croiser le théâtre avec d'autres formes d'art. La mise en scène des *Cenci* comprend en effet d'imposants costumes et décors dessinés par Balthus, des mannequins, ainsi que des enregistrements sonores produits à partir d'un appareil qu'Artaud prend lui-même la peine de concevoir. Pour plonger le public dans un état de stupeur au milieu de l'action, des bruits de pas, le bourdon

d'une tempête et celui de la cathédrale d'Amiens sont diffusés par haut-parleurs aux quatre coins de la salle, qui alternent et se superposent à d'autres sons produits grâce à l'instrument de musique¹²⁷ qu'il fait effectivement construire sur mesure pour son spectacle. Genet lui aussi fait preuve d'une grande inventivité lors des répétitions des *Paravents* à l'Odéon. Dans une lettre à Roger Blin, il lui propose notamment cette idée tout à fait originale qui n'est pas sans faire écho au rapprochement de son œuvre avec celle d'Artaud : demander aux aliénés de concevoir les costumes des *Paravents*.

1.1.1. *Les Paravents* de Genet : « Faites un tour à Rodez »

Il faut qu'Acquart et sa femme soient capables d'inventer des accoutrements terribles, qui ne seraient pas à leur place sur les épaules des vivants. Les fous, les folles, les Folles sont capables d'en coudre. Je suis sûr que les asiles sont pleins de ces ornements, des monuments, difficiles à porter.¹²⁸

L'emphase que Genet met ici sur le mot de « fou », en le répétant à trois reprises, en lui faisant changer de sexe (« les fous, les folles ») et jusqu'à le couronner d'une capitale (« les Folles »), souligne le respect qu'il leur porte en même temps que l'enthousiasme qui gagne progressivement sa pensée. Son insistance rappelle en outre le titre d'un texte qu'il voulait beaucoup écrire à la même époque et dont son correspondant Roger Blin devait être au fait : *Les Fous*, cette pièce qui devait faire partie du même « cycle » que *Les Paravents* et que Genet projetait d'intituler *La Mort*. Marc Barbezat donne à penser qu'à l'époque où Genet rédigeait *Les Paravents*,

¹²⁷ Les « Ondes Martenot » élaborées pour Artaud en 1928 qu'utilise le chef d'orchestre et compositeur des *Cenci*, Roger Désormière (*O*, 601).

¹²⁸ Jean GENET, *Lettres à Roger Blin*, dans *Théâtre Complet*, op. cit., p. 846.

il aurait de fait bel et bien entamé l'écriture des *Fous*¹²⁹. La généralisation qui clôt le passage de la lettre à Roger Blin pourrait faire croire que Genet dédaigne pourtant les fous : « je suis sûr que les asiles sont pleins de ces ornements ». Au contraire, il accomplit ainsi le même geste qu'Artaud, il fait preuve de la même délicatesse que lui qui consiste à leur épargner toute rectitude politique en célébrant leur marginalité (un geste paradoxal qui n'est pas sans évoquer celui par lequel d'aucuns se disent ou disent leur discours *queer*). « Les fous, les folles, les Folles » : le mouvement de la pensée qui apparaît ici sous la plume de Genet rappelle en outre l'une des caractéristiques les plus notoires du style d'Artaud, cette « répétition intensive »¹³⁰ qui produit, comme l'écrit Jean-Michel Rey, « une espèce d'écho en voie de déformation »¹³¹.

Un autre passage de cette lettre de Genet met clairement en évidence qu'en imaginant les costumes des *Paravents*, c'est bien à Artaud qu'il pensait : « Faites un tour à Rodez », écrit-il à Roger Blin. De tous les asiles de France, si Genet choisit celui de Rodez, nul doute que c'est parce qu'il songe à son génial patient. L'idée d'une collaboration avec les internés lui semble en fait tellement féconde qu'il la pousse encore plus loin. Pour les paravents eux-mêmes, pour les dessins qui doivent les recouvrir, Genet voudrait s'en remettre à leur créativité :

Ce sera très difficile. Là aussi il faut la Fête. Pas de bêtises pseudo-naïves. C'est parmi les dessins de fous qu'il faut chercher. Même parmi les fous qui simulent systématiquement la Folie. Faites un saut à Rodez. Alpaguez

¹²⁹ Dans le volume où il a fait paraître les lettres que Genet lui a adressées, Barbezat déclare détenir « l'exclusivité d'œuvres en gestation et des copies de nombreuses œuvres ébauchées : *Les Fous* (contrat du 10 mars 1958), *Le Bagne* (31 avril 1961), *La Fée* (26 juillet 1963) » (Jean GENET, *Lettres à Olga et Marc Barbezat, op. cit.*, p. 255). Dans une lettre précédant la création des *Paravents*, Genet affirme en effet son intention de conclure avec lui un accord de publication : « Je vous proposerai un arrangement pour ma pièce *Les Fous*. Je compte vous envoyer *Les Paravents* vers le mois de juin » (*ibid.*, p. 184).

¹³⁰ Nous reprenons ici le beau terme que forge Deleuze (et que Jean-Michel REY emploie dans son livre *La Naissance de la poésie. Antonin Artaud*, Paris, Métailié, 1991, p. 33). Par moments, comme ici, Genet partage ce trait stylistique avec Artaud.

¹³¹ *Ibid.*

un cinglé, vous lui raconterez cette histoire de cinglés : *Les Paravents*, et il la traduit en dessins.¹³²

Genet aurait-il vu les grands dessins¹³³ qu'Artaud a réalisés à Rodez en 1946, vingt avant la création des *Paravents* à l'Odéon en 1966 ? Aurait-il même lu les commentaires qu'il en a faits ? L'idée de traduire « l'histoire » des *Paravents* en dessins, du moins, le laisse-t-elle penser. Les termes de « traduction » et d'« histoire » employés par Genet sont en effet parmi ceux qu'Artaud privilégie pour désigner les rapports inextricables qu'il perçoit entre texte et dessin. Les œuvres graphiques d'Artaud racontent toujours « l'histoire » avec laquelle il est aux prises. Inversement, Artaud affirme « [n'avoir] jamais plus écrit sans non plus dessiner » (*O*, 1513). Quand Genet déclare avec autorité que « c'est parmi les dessins de fous qu'il faut chercher », était-ce donc à ceux d'Artaud qu'il songeait ? Quoi qu'il en soit de la réponse à cette question, elle indique pourquoi l'idée ne peut être concrétisée : lorsque Genet se rend à Rodez, il n'y trouve pas d'« Artaud ». Forts de la tâche qu'on leur confie, les aliénés dessinent bien sûr de manière tout à fait « normale » ; le projet, donc, n'aboutit pas. Mais que les moyens scéniques imaginés par Artaud comme par Genet aient ou n'aient pas nécessairement produit l'effet escompté sur le public importe peu ; en y songeant avec un tel enthousiasme, avec une telle ambition, l'un et l'autre ont contribué à changer notre regard sur l'art de la mise en scène, à faire naître le respect qu'on lui porte aujourd'hui. Et pourtant, lorsqu'il s'agit pour la plupart des auteurs d'avant-garde de s'opposer, de malmener, voire de détruire la tragédie, il s'agit au contraire pour eux deux de la pousser à bout pour qu'elle revive. C'est à cet effet, et à cet effet seulement – Genet et Artaud

¹³² Jean GENET, *Théâtre complet, op. cit.*, p. 846.

¹³³ Cf. Annexes, où sont reproduits quatre de ces grands dessins.

y insistent fortement, comme on le verra –, qu'ils utilisent ces nouvelles techniques dont les avant-gardes s'inspireront.

1.1.2. *Les Cenci* d'Artaud : « Je dis bien une tragédie »

Certes, l'ambitieux désir de restaurer ses forces à la tragédie se manifeste chez l'un et l'autre écrivain de manières différentes, parfois même diamétralement opposées. L'écriture de Genet est baroque, quand celle d'Artaud vise plutôt une certaine pureté ; ce n'en est pas moins avec la même volonté qu'ils s'orientent vers un même horizon. Lorsqu'il présente *Les Cenci*, si Artaud vante le côté avant-gardiste de sa conception, c'est toujours en expliquant comment il lui permettra de redonner ses forces à la tragédie. En dépit de sa mise en scène très sophistiquée pour l'époque, Artaud présente de fait *Les Cenci* comme une tragédie : « je dis bien une tragédie », souligne-t-il dans son article précisément intitulé « Ce que sera la tragédie *Les Cenci* aux Folies-Wagram » (*O*, 639-641).

En fait, chacun des textes qu'il rédige pour défendre sa pièce est un manifeste en faveur de la tragédie elle-même : « le vrai théâtre ne va pas sans un certain esprit archaïque » (*O*, 643). Aussi avant-gardistes sa vision et sa pratique du théâtre soient-elles, sa mise en scène n'est qu'un luxe inutile pour Artaud si elle n'arrive pas à « ressusciter un vieux Mythe » (*O*, 643), ici l'amoralité des *Cenci* : « Ni innocents ni coupables, ils sont soumis à la même amoralité essentielle que ces dieux des Mystères Antiques d'où est sortie toute tragédie » (*O*, 641). Si *Les Paravents* de Genet, cette production nécessitant une centaine d'acteurs et la mise en place d'un échafaudage complexe permettant au spectateur de voir simultanément le monde des vivants et le monde des morts, rappelle à maints égards la démesure des *Cenci*

d'Artaud, *Les Bonnes*, cette pièce toute simple à trois acteurs issue d'un fait divers, n'est pas moins tragique que la pièce d'Artaud à cet égard : elle ressuscite le « vieux Mythe » du meurtre fomenté en famille, crime d'autant plus fatal qu'il est commis dans une sorte d'alliance incestueuse.

Contrairement aux *Cenci*, dont l'impact fut limité, *Les Paravents* constitue un succès retentissant. La création de cette pièce au Théâtre de l'Odéon représente non seulement une victoire personnelle pour Genet mais une avancée déterminante pour le théâtre français : il s'agit d'un fait culturel marquant pour la France. Avant d'aller plus avant dans la comparaison de ces deux pièces – qui n'ont pas que Roger Blin, un collaborateur et ami, en commun –, il importe en effet de rappeler les conditions et le contexte de leur élaboration. C'est en 1966 que *Les Paravents* sont montés pour la première fois, soit trente ans après *Les Cenci*, et surtout dans un théâtre national. La pièce d'Artaud, présentée aux Folies-Wagram, est loin de bénéficier de l'énorme publicité que le seul fait d'avoir lieu au Théâtre de l'Odéon apporte à celle de Genet (un vigoureux débat aura lieu, opposant François Mauriac, sans doute le plus virulent critique conservateur de Genet, à François Mitterrand, grand défenseur de la liberté artistique¹³⁴).

Dans l'un de ses tout premiers textes, *Le Pèse-Nerfs*, Artaud affirme avec une feinte nonchalance : « Allons, je serai compris dans dix ans » (*O*, 167). Il apparaît alors modeste. Mais s'il avait somme toute raison ? Que se serait-il passé si *Les Cenci* avaient été montés non en 1935 aux Folies-Wagram mais en 1945 au Palais de Chaillot et à la suite d'un débat public tel que celui qui a entouré la création des *Paravents* ? Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il est probable qu'on y aurait vu non un échec mais une victoire encore plus grande

¹³⁴ Cf. *La Bataille des Paravents* (Albert DICHY et Linda PESKINE, *La Bataille des Paravents*, Paris, Presses de l'IMEC, coll. « Empreintes », 2004).

que celle des *Paravents*. Bien que purement spéculative, l'idée n'a rien de fantaisiste, puisque le texte des *Cenci* est on ne peut plus classique, contrairement à celui des *Paravents* dont la crudité de certaines répliques a fait pousser des hauts cris. À ce titre, il aurait sans doute été plus facile de faire accéder la pièce d'Artaud que celle de Genet à la Comédie française.

Naturellement, cette considération hypothétique ne change rien aux faits, mais elle souligne tout ce que le destin d'une production artistique doit au contexte socio-historique dans lequel elle est créée. Elle révèle en outre toute l'importance des quatorze ans qui séparent Genet (né en 1910) d'Artaud (né en 1896), intervalle qu'on se doit de garder en tête lorsqu'on compare des auteurs actifs au cours d'une période artistique aussi féconde que la France des avant-gardes. Les mœurs du public y évoluent aussi rapidement que les formes auxquelles il est confronté. Artaud commence à publier dès l'âge de dix-huit ans, dans les années 1920, mais Genet ne le fait qu'à trente ans, dans les années 1940. Or au cours de ces deux décennies seulement, la société française connaît plusieurs chocs esthétiques et politiques. Aussi lorsque Genet publie son premier roman, *Notre-Dame-des-Fleurs* en 1942, le public français est-il plus connaisseur en matière d'avant-garde. Il a non seulement vu naître le surréalisme dans son pays mais fleurir nombre de mouvements artistiques étrangers (expressionnisme, cubisme, futurisme, suprématisme) derrière lesquels il a vu se profiler le plus grand bouleversement social qu'il ait connu depuis les Révolutions de 1789 et 1840, à savoir la Seconde Guerre mondiale.

C'est au cours de cette période turbulente tant politiquement qu'artistiquement qu'Artaud et Genet sont enfermés à l'asile et en prison (de 1937 à 1948). C'est aussi à ce moment que les intellectuels les plus influents réclament leur libération respective. En 1943, comme plusieurs prisonniers à ce point culminant de la Seconde Guerre,

Genet est menacé de réclusion à vie. Jean Cocteau intervient alors en sa faveur auprès du juge responsable de son dossier : « Que vous dire de Jean Genet ? C'est le plus grand écrivain du siècle et, croyez-moi, je m'y connais... »¹³⁵. Puis, en 1948, alors qu'il est rappelé par le tribunal pour purger une peine de deux ans, Jean Anouilh, André Breton, Benjamin Péret, Georges Auric, Marcel Achard, Gaston Gallimard, Marcel Aymé, Francis Poulenc et Jacques Prévert entament une procédure de recours auprès du président de la République, qui lui accorde sa grâce¹³⁶. De même, après avoir exercé de nombreuses pressions auprès des médecins responsables d'Artaud pendant ses années d'internement, ses amis, parmi lesquels Arthur Adamov, Jean-Louis Barrault, Roger Blin, Marthe Robert, et Paule Thévenin, l'aident à organiser la célèbre conférence qu'il donnera au Théâtre du Vieux-Colombier pour marquer son retour à Paris en 1946. C'est enfin au lendemain de la Grande Guerre que Gaston Gallimard propose très rapidement à Artaud et Genet de publier leurs œuvres complètes (Artaud en 1946 et Genet en 1952).

On sait que *Les Cenci*, la seule et unique pièce qu'Artaud ait montée, est, donc, considérée comme un échec. On sait aussi à quel point *Le Théâtre et son double* est aujourd'hui perçu comme un incontournable : défiant toute catégorisation générique, à la fois par son propos et son écriture (poétique, politique, philosophique), Artaud y présente ce qu'il a en tête pour le théâtre. On sait moins tout ce que le théâtre qu'il promeut a en commun avec celui dont rêve Genet. On le découvre, comme on l'a vu, dans « L'étrange mot d'... », la *Lettre à Jean-Jacques Pauvert* et les *Lettres à Roger Blin*, mais là où on s'en rend peut-être le mieux compte, c'est en lisant ou relisant attentivement les étranges didascalies de son théâtre.

¹³⁵ François SENTAIN, *Nouvelles Minutes d'un libertin (1942-1943)*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2000, p. 365-366.

¹³⁶ Albert DICHY et Pascal FOUCHER, « La grâce présidentielle », dans *Jean Genet, Matricule 192.102*, op. cit., p. 420-431 (la dactylographie du recours avec les signatures des écrivains figure dans l'ouvrage, p. 425-426).

1.1.3. Épidaure : tout un horizon, rien qu'un horizon

Autant que possible, j'ai veillé à respecter toutes ses indications, mais quelquefois, je n'en tenais pas compte parce que je ne pouvais pas prendre au sérieux toutes ses propositions. Genet a un humour formidable dans ce qu'il écrit et dans ses conversations et il mène en bateau beaucoup de gens qui ne comprennent pas qu'il se moque d'eux.

– Roger Blin, *Souvenirs et propos*.

Si Genet ne participe guère à la production de ses pièces, ses didascalies ont fait pâlir plus d'un metteur en scène, dont le moindre n'est pas Roger Blin. C'est par le biais de son témoignage que, dans un récent colloque sur Genet et les arts, on a questionné les metteurs en scène les plus inspirés de Genet, parmi lesquels Antoine Bourseiller et Philippe Adrien, sur l'importance qu'on devrait accorder à ses fameuses didascalies. C'est alors avec fougue que Bourseiller a déclaré : « Je n'en ai jamais tenu compte, je ne les ai même pas lues : voilà ! [...] Il voulait que les acteurs occidentaux se comportent comme des acteurs orientaux. Or, c'est impossible. C'est comme si on demandait à un Japonais de jouer du Georges Feydeau. » De même, Adrien s'est exclamé : « Qu'est-ce que cet intrus, en quelque sorte, dans mon métier, dans mon art ! Mais évidemment il a raison. Parce que la colère qu'il provoque, c'est le nerf de la guerre, si je puis dire. C'est là qu'il faut aller chercher la raison de monter son théâtre »¹³⁷.

Les recommandations d'Artaud dans *Le Théâtre et son double* provoquent des réactions tout à fait similaires : à les lire, on oscille entre l'effroi et l'incrédulité. Si plusieurs des vœux qu'il y émet pour le théâtre ont suscité de l'incompréhension,

¹³⁷ L'enregistrement de cette table ronde sur le théâtre de Genet est mis en ligne sur le site internet de France Culture à l'adresse suivante : <<http://www.franceculture.com/culture-ac-jean-genet-et-les-arts-jean-genet-et-les-arts.html>>. Consulté le 25 août 2011. (Notre transcription.)

c'est à bon droit parce qu'elles sont irréalisables ; l'ouvrage n'en constitue pas moins une des grandes références, sinon *la* référence des metteurs en scène les plus avant-gardistes d'aujourd'hui. S'il en est ainsi, c'est qu'on a tort de chercher la part de raison dans ce qui nous semble des divagations ; c'est à ce « nerf de la guerre », c'est d'abord à *la théâtralité* avec laquelle Artaud et Genet s'expriment *dans leurs textes sur le théâtre*, qu'il faut porter attention.

On persiste à s'accrocher à leurs innovations scéniques, alors que toute leur originalité – cette inventivité à laquelle les metteurs en scène d'aujourd'hui rendent hommage – tient à l'horizon qu'ils dessinent beaucoup plus largement pour la création artistique. Tout leur génie n'est pas sur scène mais dans la salle, ou dans les coulisses du plateau de répétition : dans l'esprit de celui qui assiste au spectacle, à commencer par l'écrivain lui-même qui l'imagine. Les didascalies sont ce lieu étrange, cette marge sur la page, ce lieu de transit ou de communication privilégié où écrivain et metteur en scène s'entretiennent du texte. Dans cette marge que représentent non seulement les didascalies mais aussi les textes qui portent sur leurs pièces (avant-propos, articles, annonces, échange de lettres), Artaud et Genet dessinent un horizon pour *leur* théâtre en même temps que pour *le* théâtre. La tragédie en est l'inspiration, l'ombilic.

L'une des fameuses didascalies de Genet est l'exemple même de ce qu'a de problématique la lecture de leurs œuvres à tous les deux, qu'on les dise théâtrales ou non. Genet l'adresse au metteur en scène qui souhaiterait monter sa première pièce, *Les Bonnes*, dans le plus ancien, le plus traditionnel, le plus mythique théâtre grec :

Et si l'on veut représenter cette pièce à Épidaure ? Il suffirait qu'avant le début de la pièce, les trois actrices viennent sur la scène et se mettent d'accord sous les yeux des spectateurs, sur les recoins auxquels elles donneront les noms

de : lit, fenêtre, penderie, porte, coiffeuse, etc. Puis qu'elles disparaissent pour réapparaître [...]. (IV, 270)

Que la perspective qu'on monte sa pièce à Épidaure soit invraisemblable, Genet en est tout à fait conscient. S'il en parle comme d'une possibilité réelle dans « Comment jouer *Les Bonnes* », c'est pour orienter *toute* lecture qu'on voudrait faire de son texte : il s'adresse alors aussi bien au dramaturge qu'au lecteur cherchant à visualiser ce qu'il a écrit. C'est en effet « sous les yeux des spectateurs », avec la complicité de son imagination, que la pièce doit être jouée, on le comprend, n'importe où (pas seulement à Épidaure). Aussi insolite qu'elle puisse paraître, cette remarque donne donc habilement à concevoir tout à la fois le ton et l'atmosphère, l'univers de sa pièce et plus globalement de son théâtre. Genet ne cherche pas, comme la plupart des auteurs d'avant-garde le font, à soustraire son œuvre à l'histoire et au canon ; il l'inscrit d'emblée précisément dans la lignée la plus traditionnelle. Ainsi termine-t-il « Comment jouer *Le Balcon* » de la même façon : d'une indication on ne peut plus inattendue précisant que sa pièce doit être jouée comme « la glorification de l'Image et du Reflet » (IV, 276). Il fait alors passer la signification, « satirique ou non », de sa pièce au second plan (IV, 276). Ce qui compte, pour Genet et Artaud comme pour les tragiques, c'est la grandeur de la situation – meurtre, inceste, révolte –, sa fatalité – son caractère inéluctable – et l'intensité de ce qu'elle éveille chez le spectateur.

En somme, les didascalies de Genet, tout comme les recommandations que fait Artaud dans *Le Théâtre et son double* pour un théâtre plus « sensible », sont loin d'être aussi fantasques qu'elles le semblent. Elles nous aiguillonnent vers le type de lecture souhaitée en nous forçant à les envisager tout autrement. Leurs vœux s'adressent à nous tous qui devons réapprendre à *lire* pour arriver à recomposer en notre for intérieur

le spectacle que, d'un bout à l'autre de leur œuvre, ils nous donnent à *vivre*. Bref, Artaud et Genet dessinent l'avenir du théâtre et de la littérature à *partir* de la tragédie, plus précisément à partir de son public. Si le théâtre meurt pour Genet et Artaud, c'est d'abord parce que nous nous mourons. Si on peine à comprendre les didascalies de Genet et les vœux d'Artaud, ce n'est pas, comme le prétend Antoine Bourseiller, parce qu'ils s'adressent à des acteurs ou des metteurs en scène orientaux, mais parce qu'ils tentent de résoudre le problème des avant-gardes par l'autre extrémité à laquelle on est habitués. Ils cherchent moins à renouveler l'art formellement qu'en *nous* transformant. S'ils nous mystifient, c'est moins par jeu ou défi qu'en dernier recours : dans l'espoir fou qu'à force de s'adresser à nous d'une nouvelle façon, nous nous métamorphosions pour les lire. Si un nouveau théâtre doit naître, pour Artaud comme pour Genet, ils ne cessent d'y insister, c'est effectivement d'abord en nous.

1.2. Lire ou Comment prendre tout au tragique et rien au sérieux

On s'étonne qu'Artaud et Genet haussent les épaules quand on leur demande ce qu'ils pensent du seul dramaturge avec qui leur renommée peut-être rivalise : Bertolt Brecht. C'est parce qu'ils ne trouvent rien à croire dans ses œuvres, parce qu'elles s'instituent contre tout paradigme de croyance qu'elles manquent pour eux de « poésie », terme qui équivaut souvent chez eux au « tragique » et à ses effets de « transcendance ». « Qu'étaient les dieux pour les Antiques ? », demande Artaud. Il faut que le théâtre redevienne pour nous comme pour eux « une religion », non dans le sens de la contemplation mais de l'action : Iya Abdy, l'actrice qui joue le rôle titre des *Cenci*, dit-il, « va commencer à vivre sa vie »

(O, 641). De même, quand Hubert Fichte interroge Genet sur Brecht, à ce dernier il oppose Strindberg, dramaturge qui a beaucoup marqué Artaud et qui se dit, lui aussi, profondément tragique. Genet répond ainsi en établissant une distinction entre le théâtre de Brecht, qui tiendrait de la prose (théorique), et le théâtre de Strindberg, qu'il associe manifestement au sien et qui tiendrait davantage de la poésie (tragique) :

Rien de ce que dit Strindberg ne peut être dit autrement que poétiquement et tout ce que dit Brecht peut être dit et finalement a été dit prosaïquement [...], il y a une désinvolture en face de l'œuvre d'art qui en fait n'est pas permise. Elle n'est pas permise par l'œuvre d'art. (VI, 145)

En insistant à deux reprises sur la « permission » qu'est en mesure d'accorder ou de refuser l'œuvre d'art au spectateur, Genet oriente son interlocuteur vers une conception sacrée de l'art. Fichte interprète alors son rapport à l'art comme tenant de la contemplation religieuse : « La contemplation absorbe votre moi jusqu'à la perdition ? » (VI, 147). La réponse de Genet à cette question est fort éloquente et elle éclaire la distinction cruciale que nous avons tenté d'établir quant à la présence et à la fonction de l'intertexte religieux dans son œuvre comme dans celle d'Artaud. Genet réagit en précisant que si contemplation il y a chez lui et dans son œuvre, elle doit être « active ». Comme on l'a vu en introduction, c'est de la même manière que les Grecs *vivent* la tragédie que Genet nous incite à *lire* :

L'attention qu'on porte à l'œuvre d'art, c'est une action ; si je ne compose pas avec mes moyens, modestement, les vêpres de la *Beata Virgine* en même temps que je l'écoute, je ne fais rien, je n'entends rien, et si je n'écris pas *Les Frères Karamazov* en même temps que je les lis, je ne fais rien. (VI, 147)

En soulignant l'importance de la croyance conditionnelle au plaisir de lire, Artaud et Genet s'inscrivent en quelque sorte dans la tradition littéraire de l'autobiographie qu'il est dans l'usage de faire remonter à saint Augustin.

Mais en précisant ce que cette croyance a de spécifique, en parlant de « contemplation active », en insistant sur la nécessité que le lecteur « vive » les événements racontés, ils s'inscrivent encore davantage dans la lignée plus ancienne des auteurs tragiques.

1.2.1. Une imagerie chrétienne, une lecture grecque

Les deux exemples qu'invoque Genet ici, la *Beata Virgine* et *Les Frères Karamazov*, sont issus des deux traditions qu'on a, à tort, tendance à amalgamer lorsqu'on tente de comprendre leur rapport sacré à l'écriture : la latine, monothéiste, et la grecque, comme la russe, polythéiste. Si Artaud et Genet emploient dans leurs œuvres des termes, des représentations et des métaphores appartenant à l'une et l'autre des traditions, ils entretiennent toujours avec l'écriture et plus globalement avec l'art un même rapport. Or celui-ci tient nettement moins de la contemplation latine que de la transcendance grecque. Les thèmes qui parcourent les œuvres d'Artaud et de Genet sont peut-être très souvent chrétiens, mais la méthode, leur manière de les concevoir et d'en traiter, ne l'est pas. C'est ainsi, en distinguant entre la beauté des « thèmes » religieux et la conception tragique qu'il s'en fait que Genet rectifie la conception chrétienne à laquelle Hubert Fichte tente de rapporter son œuvre : d'une part, lorsqu'il évoque un spectacle Nô qui l'a fort impressionné au Japon, en insistant sur l'aspect réducteur d'une approche critique qui consiste à conclure des vues esthétiques de quelqu'un, de son goût pour certains thèmes, qu'il croit en une religion donnée (« Le thème, c'était le passage de la religion bouddhiste à la religion shintoïste. Est-ce que vous croyez que je suis Bouddhiste ou Shintoïste ? ») ;

d'autre part, en déclarant dans une perspective tragique, nietzschéenne¹³⁸, « La messe de la *Beata Virgine* pour moi, il n'y a rien de plus gai, de plus joyeux » (VI, 144).

Fichte résume en fait dans sa question suivante, où il insiste sur la dimension religieuse de l'écriture de Genet, le paradoxe majeur qu'on retrouve chez lui comme chez Artaud. Ils se déclarent foncièrement athées, quand on perçoit bien, pourtant, toute l'importance de l'intertexte religieux dans leur œuvre. « Vous vous déclarez comme a-religieux, comme athée, comment approchez-vous le *Vespro della beata Virgine* ? » Là encore, c'est en évoquant les Grecs que Genet énonce sa manière de conjuguer les deux traditions dans son œuvre, sans pourtant adhérer à aucune : « J'ai lu l'*Iliade*, il y a vingt ans, c'est très beau, vous pensez que je suis croyant dans la religion de Zeus ? » (VI, 144). La distinction, le déplacement qu'il s'agit pour Artaud comme pour Genet d'opérer dans notre conception du religieux, tient toute dans cette réponse. D'une part, il convient de reconnaître l'intertexte religieux chrétien dans leur œuvre et, d'autre part, d'examiner le traitement tragique dont il relève. Bref, si le religieux est dans leur œuvre omniprésent, c'est à la manière dont les dieux le sont dans la vie des Grecs : par la *fonction* de transcendance, non par quelque *adhésion* à leur religion. Artaud et Genet se réfèrent moins à la croyance des Chrétiens ou des Grecs en tant que telle qu'au mode de vie, aux rapports avec le monde, avec le temps et l'espace qu'elle sous-tend.

¹³⁸ « Le héros est gai, voilà qui a échappé jusqu'à présent aux auteurs de la tragédie » (Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* (1871), traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010).

1.2.2. Croire ? Vivre

Dans *Les Cenci*, Artaud fait la même distinction que Genet, qui s'intéresse moins aux dieux grecs qu'à « l'atmosphère » dans laquelle évoluent les héros « tels que les entendaient les Antiques » : « [...] en tout cas, il y a, dans les personnages des *Cenci*, ce côté exalté, légendaire ; cette atmosphère de tête perdue et qui rayonne dans les nuages » (*O*, 640). Déjà dans son premier texte publié, si Artaud insiste sur l'importance que le lecteur « croie » ce qu'il a sous les yeux – « Il faut absolument que le lecteur pense qu'il a entre les mains les éléments d'un roman vécu » (*O*, 79) –, c'est qu'il cherche plus qu'à être « cru ». La souffrance qu'il éprouve à écrire et dont il fait état dans sa *Correspondance avec Jacques Rivière*, il souhaite que nous l'éprouvions à notre tour à le lire : qu'elle soit par nous « vécue ».

Que leur correspondance soit crédible, c'est en effet l'unique condition qu'Artaud enjoint au directeur de la *NRF* de respecter dans la publication de leurs lettres. Mais ce serait une erreur d'en rester là et de lire ce texte important comme s'il s'agissait seulement d'une demande de crédit¹³⁹. Si Artaud est infiniment autoritaire et convaincant dans ses lettres à Rivière, c'est peut-être qu'il lui donne plus qu'il ne lui demande : il lui transmet de véritables indications scéniques pour que leur correspondance soit lue, « vécue », comme une tragédie. S'il faut « absolument » que le lecteur croie que ce qu'il lit a été vécu, il faut surtout qu'il soit en mesure de le vivre à son tour. C'est pourquoi Artaud le laisse *libre* comme un citoyen de la cité *d'en juger*. C'est pourquoi son premier argument se termine ainsi, par une phrase qu'on oublie et qui fait écho à la première

¹³⁹ Jean-Michel REY a fort judicieusement analysé la forme que prend la première œuvre publiée d'Artaud (« La demande de crédit », dans *Les Promesses de l'œuvre. Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie », 2003, p. 47-82), mais nous pensons qu'il faut pousser plus loin la réflexion sur l'enjeu de la croyance à l'œuvre dans *La Correspondance*, en examinant le caractère et la mise en scène tragique de « la supplique » d'Artaud.

que nous avons citée : « Il faut que le lecteur ait en main tous les éléments du débat. » Quand Artaud affirme qu'il *faut* que le lecteur « pense » qu'il a affaire à un « roman vécu », qu'il *faut* qu'il « ait » en main tous les éléments du débat et enfin qu'il « *faut* qu'il croie à une véritable maladie et non à un phénomène d'époque », il dicte les conditions et non la fin de son contrat de publication. Notre croyance doit être possible, voire déjà acquise avant que nous n'entamions notre lecture : elle doit être donnée, non gagnée. L'enjeu de ce texte est moins pour Artaud d'obtenir le crédit qui lui permettra d'entrer en littérature (d'obtenir, grâce à la reconnaissance de Rivière et de la *NRF*, celui de tout le milieu de son époque), que de réclamer au nom de la littérature certaines conditions de lecture : croyance au document comme à un fait et devoir de juger.

En fait, puisque la croyance absolue du public est impossible à obtenir aujourd'hui, Artaud et Genet misent tout sur la seconde de ces conditions. Ils nous placent violemment en position de juges, nous plongent dans un certain état où l'on n'a *pas le choix* de croire, où croire ou ne pas croire n'est plus la question : cet état est celui qui précède le jugement. Si l'on porte un jugement sur quelque chose, c'est bien qu'on croit à cette chose. Artaud et Genet s'inscrivent dans la lignée des auteurs tragiques dont le but ultime n'est pas de faire croire le public pour cette raison toute simple, que le Grec croit naturellement, d'emblée, à ce qu'il voit au théâtre, qu'il croit au théâtre. Ce n'est pas le cas de l'Occidental moderne et c'est sans doute pourquoi l'une des stratégies d'Artaud et de Genet consiste en quelque sorte à *forcer la croyance en exigeant le jugement*.

On lit Artaud et Genet, même leurs envolées les plus lyriques, comme on écoute un plaidoyer : ils ne nous donnent pas d'autre choix que de les juger. C'est là la plus grande violence qu'ils nous font, non parce qu'en leur refusant le statut de grands

écrivains nous trahirions la littérature même mais parce qu'en nous plaçant dans cette position de juge, ils nous forcent à lire leurs emportements comme les Grecs assistent à ceux des acteurs à Épidaure : à porter un jugement sur leurs œuvres qui soit basé sur leur *valeur* artistique, philosophique, métaphysique. La question qu'ils souhaitent qu'on se pose en lisant ce qu'ils écrivent n'est pas, comme on a l'habitude de le penser : « est-ce vraisemblable ? », « est-ce authentique ? », mais bien « est-ce valable ? », est-ce « édifiant ? ». Ce qu'ils souhaitent tant obtenir n'est pas d'être « cru » ; ils cherchent à être lus par leurs contemporains comme les auteurs tragiques sont « vécus ».

Toute leur démarche peut effectivement être examinée comme la tentative d'instaurer un nouveau mode de croyance qui ne soit ni religieux ni humaniste ni même littéraire ; un mode viscéral. La vérité ne correspond pas à la « réalité » pour Artaud et Genet, mais à ce qui est viscéralement vécu. Ce qui est « vrai » est « viscéral ». Artaud le spécifie dans une lettre qu'il rédige à Rodez, en liant sa poétique à une sorte d'« esthétique de la réception » en miniature, au verbe « vivre » et à l'adjectif « viscéral » qui en dérive. Cette lettre, il l'adresse à Henri Parisot, l'éditeur du *Voyage au pays des Tarahumaras*. Elle fait partie d'une série de lettres à mettre en relation avec la *Correspondance avec Jacques Rivière*, en ce que ces échanges constituent tous deux une sorte de scénarisation de l'écriture-lecture. Dans ces deux correspondances, Artaud approfondit sa vision de la transmission littéraire comme un phénomène viscéral, comme un « transvasement utérin » d'âme à âme :

Si je suis poète ou acteur ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes et de femmes, je dis des *corps*, trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtuse contemplation du bouddha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme, c'est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie. Je veux que les poèmes de François Villon, de Charles Baudelaire, d'Edgar Poe

ou de Gérard de Nerval deviennent vrais, et que la vie sorte des livres, des revues, des théâtres ou des messes qui la retiennent pour la capter, et passe sur le plan de cette interne magie de corps, de ce transvasement utérin de l'âme à l'âme [...]. (O, 1019, c'est Artaud qui souligne.)

Comment rendre à ce monde-ci les conditions de lecture équivalentes aux conditions de vie de ce monde-là ? Ce problème insoluble que les Romantiques exaltent dans leurs œuvres nostalgiques devient en fait une réelle question de vie ou de mort pour Artaud, moins sur le plan personnel que sur celui de la pensée. Maurice Blanchot annonce ainsi très tôt le glissement de la conception qu'on se faisait d'Artaud dans les années soixante, comme d'un poète maudit, vers les lectures de plus en plus philosophiques qu'on fait aujourd'hui de son œuvre. De même, on considère Genet aussi bien comme un écrivain qu'un penseur, voire même un philosophe. C'est en mettant en valeur sa pensée que Genet se distingue ainsi lui-même des Romantiques, dans un passage du *Journal du Voleur* : « De l'action du paysage sur les sentiments on a souvent discuté mais non, me semble-t-il, de cette action sur une attitude morale »¹⁴⁰. À propos de Genet, nous croyons donc qu'il faut reconnaître qu'il fut, comme l'écrit Blanchot d'Artaud :

[...] doué et tourmenté d'une extrême lucidité ; qu'il fut constamment en souci de la poésie et de la pensée, et non pas de sa personne à la manière romantique ; qu'il s'exposa à une exigence de bouleversement qui remettait en cause les données de toute culture, particulièrement celles du monde contemporain.¹⁴¹

Contrairement à ce que leur réputation de « révolté » nous conduit d'ordinaire à penser, Artaud et Genet n'attaquent pas la Loi en tant que telle. Ce à quoi ils s'en prennent l'un et l'autre, c'est à notre façon de lire comme d'obéir à *certaines lois* « du monde contemporain », involontairement, inconsciemment. En fait, ils usent

¹⁴⁰ Jean GENET, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949, p. 83.

¹⁴¹ Maurice BLANCHOT, « La cruelle raison poétique (rapace besoin d'envol) », dans *L'Entretien infini*, op. cit., p. 432.

l'un et l'autre d'un mot précis pour refuser à notre rapport à ces lois le nom même de croyance : celui de « superstition ». Le mot de « croyance », ils le réservent dans leurs œuvres à d'autres mondes que le nôtre – parfois celui du rêve ou du fantastique, mais surtout celui de l'Antiquité grecque¹⁴². C'est ainsi qu'à sa sortie de Rodez Artaud exprime son (in)croyance, qu'il réfute son adhésion aux lois de notre monde sous la forme d'un (anti)credo : « Je ne crois pas aux cloisons étanches, spécifiquement en matière de théâtre. C'est à la base de tout ce que j'ai écrit depuis quatre ans et plus » (*O*, 651) ; « Je ne crois pas aux associations, surtout depuis le Surréalisme, parce que *je ne crois plus* à la pureté des hommes » (*O*, 652).

« Tout ce qui est attaqué l'est beaucoup moins sur le plan Social que sur le plan Métaphysique » (*O*, 649), écrit Artaud à Gide, en préparation de sa pièce *Les Cenci* (Genet en dira autant des siennes). « J'attaque la superstition sociale de la famille, sans tout de même demander que l'on prenne les armes contre telle ou telle individualité. De même pour l'ordre, de même pour la justice » (*O*, 649), ajoute encore Artaud. Le mot de « superstition » qu'il emploie ici convient tout à fait au théâtre de Genet et fait ressortir ce qui les distingue de leurs contemporains engagés aussi bien politiquement que poétiquement, à savoir le privilège qu'ils accordent tous deux – dans leur révolte – aux lois de la transcendance. C'est en effet « la superstition sociale de la famille » qui est représentée dans *Les Bonnes* de Genet – à ne surtout pas lire comme un « plaidoyer sur le sort des domestiques¹⁴³ », donc –, tout comme c'est « la superstition de l'ordre et de la justice » qui est dépeinte dans *Le Balcon* (à concevoir moins comme une satire que, tout simplement, comme une fresque).

¹⁴² La culture mexicaine a une grande importance pour Artaud, ainsi que la culture arabe pour Genet, mais c'est la culture grecque qui semble avoir le plus grand effet sur leur écriture.

¹⁴³ « Une chose doit être écrite : il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maisons. Cela ne nous regarde pas. » (*IV*, 269)

Si leur théâtre est politique, c'est par contrecoup : s'il dénonce ce qui nous oppresse socialement, c'est comme malgré lui. L'art pour l'art n'a pas la préférence d'Artaud et de Genet, pas plus que l'engagement, et pourtant leurs œuvres sont de celles qui se prêtent le mieux aux lectures esthétiques et politiques. Pour éclairer ce paradoxe, on peut invoquer le même phénomène que pour expliquer l'absence d'études comparative sur Artaud et Genet, soit la hantise de la religion et de la croyance qu'elle engendre.

Ne se trompe-t-on pas de registre en interprétant la révolte d'Artaud et de Genet essentiellement comme une lutte sociale, comme un combat contre le déterminisme ? La liberté qu'ils revendiquent n'est-elle pas d'un autre ordre ? N'est-elle pas tributaire d'une autre loi ? Artaud et Genet ne sont-ils pas davantage aux prises avec la fatalité qu'avec le déterminisme ? Le combat qu'ils mènent n'est-il pas foncièrement métaphysique et la liberté qu'ils visent d'ordre transcendantale ? Pour Henri Gouhier, il s'agit d'une fréquente méprise : « [La notion de déterminisme] semble bien être ce qui reste de la fatalité quand la nécessité se trouve dissociée de la transcendance »¹⁴⁴. Artaud et Genet paraissent conscients de ce malentendu, non seulement parce que, comme on l'a montré, ils insistent constamment sur le caractère tragique de leur théâtre, de leur pensée comme de leur écriture, mais aussi parce qu'ils semblent se « contenter » qu'on les associe à maintes révolutions sociales, dans une sorte de dépit, parce qu'ils ne peuvent nous communiquer mieux – parce qu'on vit, comme le dit Artaud, « dans une époque tragique entre toutes mais où personne n'est plus à la hauteur de la tragédie » (*O*, 643).

Si l'écriture de Genet et Artaud bande le ressort tragique, c'est en fait qu'en leur œuvre s'affrontent les deux régimes : social et transcendantal. S'il est

¹⁴⁴ Henri GOUHIER, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1997, p. 49.

un constant conflit entre les dimensions politique et poétique (métaphysique et esthétique) de l'écriture d'Artaud et de Genet à même leur œuvre, c'est qu'ils empruntent beaucoup à la rhétorique des tragiques qui, on le sait depuis Aristote, procède d'un certain « effet de syntaxe »¹⁴⁵. Cet effet enrichit le tragique d'être en communication avec le parodique. La mort en tant que telle, celle qui nous attend tous, n'intéresse pas Artaud et Genet¹⁴⁶, car, comme dans *Les Paravents*, cette mort-là est « dédramatisée » : ce n'est qu'« un passage de vie à non-vie », déclare Genet en l'associant au dernier vers du « Tombeau » de Mallarmé, « Un peu profond ruisseau calomnié la mort » (VI, 233). Comme on le démontrera dans le chapitre deux de cette étude, ce n'est pas la mort et la vie, mais le « mourir » et le « vivre » qui meuvent l'écriture aussi bien que notre lecture d'Artaud et de Genet.

Comment lire, donc, ces écrivains politiques précisément parce qu'ils se veulent en dehors du politique, et littéraires précisément parce qu'ils se veulent en dehors de la littérature : ces auteurs plus que farouches, « sauvages »¹⁴⁷, tel que Blanchot le dit si bien d'eux deux ? Comment accompagner celui qui ne saurait le tolérer ? Comment reconnaître sa solitude, son unicité, sans du même coup la lui dérober ? L'éternelle pierre d'achoppement de la critique est particulièrement aiguisée chez Artaud et Genet qui, on l'a mentionné, ont souvent été traités en « cas », clinique ou psychanalytique : comment trouver la juste distance entre l'adhésion, l'identification (qui aboutit à la paraphrase) et la répulsion, la projection (qui fonde

¹⁴⁵ « C'est un point acquis que la structure de la tragédie la plus belle doit être complexe et non pas simple, et que cette tragédie doit représenter des faits qui éveillent la terreur et la pitié. » (ARISTOTE, *La Poétique*, traduit du grec par Roger Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 77). L'histoire « simple », comme le remarque Marc ESCOLA dans son commentaire de ce passage de *La Poétique* d'Aristote, est celle qui ne comporte pas les deux ressorts structurels que sont « le coup de théâtre » et la « reconnaissance ». « Elle est écartée, dès lors qu'a été posée la thèse selon laquelle pitié et terreur sont liées à "l'effet de surprise" » (*Le Tragique*, Paris, GF Flammarion, coll. « Lettres », 2002).

¹⁴⁶ Nous reviendrons sur cette différence structurante chez Artaud et Genet entre « mort » et « mourir » dans le second chapitre.

¹⁴⁷ « Maurice Blanchot est très sympathique. Je l'ai beaucoup vu dernièrement. Il m'appelle : un "écrivain sauvage" » (Jean GENET, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, op. cit., p. 263).

« le choix » ou la division que nous avons examinés). Comment les lire : comment les juger puisqu'ils l'exigent, paradoxalement, et ne pas les juger, en même temps ? Comment lire Artaud et Genet, donc ? Risquons une réponse : comme eux-mêmes lisent les autres, « à la grecque », c'est-à-dire en adhérant complètement à ce qu'il y a dans l'œuvre de plus tragique et de plus comique, en s'y perdant ou s'y reconnaissant même à tel point qu'en y assistant on y participe : qu'en les lisant on les réécrit.

D'une part, donc, il faut les lire en se laissant fasciner ou méduser, envahir : en se laissant par eux, tel Derrida, occuper. En d'autres mots, comme Genet lorsqu'il écrit Dostoïevski : « Si je n'écris pas *Les Frères Karamazov* en même temps que je les lis, je ne fais rien » (VI, 147). Comme Genet encore, lorsqu'il fixe la montée de cette funambule¹⁴⁸ « sur un fil oblique de deux cent mètres qui partait du sol » (V, 18) : le souffle coupé mais sans broncher. Comme Artaud qui *admire*, pour avoir « assez marché au supplice [lui]-même » (O, 931), la descente d'Antigone dans sa prison éternelle, sous le coup de cette loi des hommes qui la condamne en même temps qu'elle leur permet de « se cacher les yeux ». Comment, en effet, lire Genet et Artaud, sinon comme ils le font eux-mêmes ? Depuis leur solitude, qui, pour autant qu'on reconnaisse la partager, qu'on la supporte, communique avec la nôtre :

Seule. Elle [...] descendait, seule... En bas, sous elle, toutes les têtes s'étaient baissées, les mains cachaient les yeux. Ainsi le public refusait cette politesse à l'acrobate : faire l'effort de la fixer quand elle frôle la mort.

- Et toi, me dit-il, qu'est-ce que tu faisais ?
- Je regardais. Pour l'aider, pour la saluer parce qu'elle avait conduit la mort aux bords de la nuit, pour l'accompagner dans sa chute et dans sa mort. (V, 18)

Dans les termes d'Aristote, il s'agit donc de lire en se laissant affecter par la reconnaissance (la frayeur). Mais s'il faut écrire *Les Frères Karamazov* pour les lire,

¹⁴⁸ Il s'agit de l'Allemande Camilla Meyer. « Quand je la vis, elle avait peut-être quarante ans. À Marseille, elle avait dressé son fil à trente mètres au-dessus des pavés, dans la cour du Vieux-Port. C'était la nuit. Des projecteurs éclairaient ce fil horizontal haut de trente mètres. Pour l'atteindre, elle cheminait sur un fil oblique de deux cent mètres qui partait du sol. » (V, 18)

d'autre part, ce n'est pas sans *rire* sous cape, car il s'agit d'un « jeu ». L'histoire des *Frères Karamazov* comme celle à laquelle Artaud et Genet puisent les figures qui les inspirent, est à lire comme une parodie interminable, un noble « jeu de massacre » qui n'est pas sans faire écho à la déconstruction :

Ai-je mal lu *Les Frères Karamazov* ? Je l'ai lu comme une immense blague. Dostoïevski détruit ce que jusqu'à ce livre on considérait l'œuvre d'art avec affirmation, dignement./ Il me semble après cette lecture, que tout roman, poème, tableau, musique, qui ne se détruit pas, je veux dire qui ne se construit pas comme un jeu de massacre dont il serait l'une des têtes, est une imposture. (VI, 215)

Il s'agit, donc, de lire ou de « vivre » Artaud et Genet non seulement en se laissant affecter par un certain effroi (alors l'admiration méduse et conduit à la paralysie ; la lecture est un traumatisme qui nous conduit à reproduire longtemps après refermé le livre les mots dans notre esprit¹⁴⁹), mais encore en se laissant happer par la surprise devant leurs multiples coups de théâtre (alors l'admiration n'entraîne plus la paralysie mais le rire ; elle ne conduit plus à la répétition, mais produit en nous une détente, de la « déliaison »).

C'est dans le sens de cette lecture « à la grecque » que nous suggérons, dans le sens d'une liaison (il faut vivre ce qu'on lit) qui est aussi « déliaison » (il faut écrire le texte qu'on lit) qu'Évelyne Grossman invite à lire Artaud « de travers », et donc à « réapprendre à lire » en pratiquant une lecture proche de « l'écoute flottante de l'analyse » : « Tout lecteur d'Artaud est un lecteur engagé »¹⁵⁰. Cet engagement, bien sûr, n'est pas celui auquel on a, depuis Sartre, accoutumé de penser : si toute lecture d'Artaud et de Genet ne peut être que politique,

¹⁴⁹ Cette paralysie a pour pendant critique la paraphrase.

¹⁵⁰ « "La Machine de l'être ou Dessin à regarder de travers", c'est le titre d'un des grands dessins d'Artaud à Rodez. Il faut y entendre à la fois l'idée d'une menace (regarder quelqu'un de travers n'est guère pacifiant), de percée dissolvante des mots et des images, mais aussi et en même temps l'idée d'une lecture à l'oblique, d'une écoute déformée proche sans doute d'une certaine "écoute flottante" dans l'analyse. » (Évelyne GROSSMAN, « Préface », dans *Œuvres d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 11.)

c'est en ce qu'elle se doit de porter une vive attention au texte – tellement vive en fait qu'il en revive dans notre esprit à la manière d'un traumatisme, mais si bien échafaudé (comme *Les Frères Karamazov*) qu'on ne puisse (comme Genet avec Dostoïevski) qu'en rire avec l'auteur de complicité.

S'il s'agit bien de se « détendre » en lisant Artaud et Genet, c'est dans le sens où le plaisir, qui est délassement, est associé à la *récréation* : ce moment de rupture nécessaire à la *recréation*, qui est commencement, édification. Les lire, c'est partir à la recherche d'un « point », comme aime à le dire Artaud¹⁵¹, où la liaison devient si forte, si folle – dans les textes que nous examinerons par exemple dans la prochaine section, chez Artaud, quand Antigone fait irruption en France ou, chez Genet, quand elle rencontre le Christ dans un escalier qui se transforme en un calvaire tragique – qu'elle ne peut qu'éclater dans le texte en même temps que dans notre « être » en déliaison.

« La Force Antigone » que nous analyserons chez Artaud (dans son texte intitulé *Antigone chez les Français*) et chez Genet (dans un passage du *Journal du voleur*) n'est pas qu'ontologique, elle est métaphysique et sociale. Si Antigone est belle – Lacan s'en étonne¹⁵² – c'est peut-être que « sa force » est contagieuse, que son éclat apparaît lorsqu'elle se partage. Certes, son aura est sombre. Fille de l'union incestueuse d'Œdipe et de Jocaste, Antigone se destine à la mort. Mais, tout comme la lecture lorsqu'elle s'avère réécriture, ou si l'on préfère l'analyse lorsqu'elle verse

¹⁵¹ « [...] ce point où il faut que les choses crèvent pour repartir et recommencer » (*O*, 549). Artaud, on le verra, insiste souvent sur un « point » à trouver, dans l'esprit, dans la pensée comme dans l'écriture : on songe alors à cet autre point, corporel, qu'il cherche aussi à « délier » en s'auto-administrant régulièrement des gestes d'acupuncture dans le dos avec la pointe d'un crayon (*cf. O*, 1767).

¹⁵² « Qu'est-ce qui fait le pouvoir dissipant de cette image centrale [...] ? » ; « Cela tient à la beauté d'Antigone – cela, je ne l'invente pas, je vous montrerai le passage du chant du Chœur où cette beauté est évoquée comme telle, et je vous démontrerai que c'est le passage pivot – et à la place qu'elle occupe, dans l'entre-deux de deux champs symboliquement différenciés. C'est sans doute de cette place qu'elle tire son éclat – cet éclat que tous ceux qui ont parlé dignement de la beauté n'ont jamais pu éliminer de leur définition » (Jacques LACAN, « L'éclat d'Antigone », dans *Le Séminaire*, Livre VII, « L'Éthique de la psychanalyse », *op. cit.*, p. 290).

dans le contre-transfert, cette « force » terrible dont elle est l'héritière s'avère¹⁵³ chez Artaud et Genet salutaire.

1.3. « La force Antigone de l'être » : un combat double

Nous ne voulons servir l'histoire que dans la mesure où elle sert la vie.

– Nietzsche, *Considérations intempestives*.

Dans un texte assez peu connu, *Antigone chez les Français*, Artaud se penche sur Antigone et en fait l'une de ses figures privilégiées. Elle joue presque le rôle bénéfique de celles qu'il nomme « ses filles de cœur¹⁵⁴ », à ceci près qu'elle agit moins comme « muse » que comme « miroir » pour l'écrivain et son combat. Antigone, on le sait, est guerrière : sa sexualité n'est pas seulement trouble parce qu'elle mourra sans avoir connu les joies de l'hymen et de la maternité. On entrevoit ici tout ce que l'apparition de cette figure a de singulier dans l'œuvre d'Artaud, mais aussi ce qui le lie étroitement à Genet : non seulement, comme on l'a vu dans la précédente section, la dimension tragique de leur écriture mais encore plus spécifiquement ce dont elle découle, à savoir l'attention particulière qu'ils portent tous deux au nom propre et aux effets qu'il induit :

Le nom de l'Antigone réelle qui marcha au supplice en Grèce 400 ans avant Jésus-christ est un nom d'âme qui ne se prononce plus en moi que comme un remords et un chant. Ai-je assez marché au supplice moi-même pour avoir le droit d'ensevelir mon frère le moi que Dieu m'avait donné et dont je n'ai jamais pu faire ce que je voulais parce que tous les moi autres que moi-même,

¹⁵³ Elle se révèle, apparaît « comme » salutaire. S'agissant de l'écriture, il n'y va pas de guérison, encore moins de sublimation chez Artaud et Genet, comme chez tant d'autres écrivains. La force d'Antigone est éthique en ce qu'elle est belle ou poétique : elle devient éclatante (vue) lorsqu'elle est transmise (lue).

¹⁵⁴ Ses deux grands-mères, Catherine et Neneka, sa sœur Germaine, mais aussi des femmes qu'il a connues, parmi lesquelles Cécile (Schramme), Annie (Besnard), Ana (Corbin) et Yvonne (Allendy).

insinués dans le mien propre comme je ne sais quelle insolite vermine, depuis ma naissance m'en empêchaient./ Qui me redonnera à moi aussi mon Antigone pour m'aider dans ce dernier combat. (*O*, 939)

Au seuil de cette réflexion d'Artaud sur Antigone, c'est bien de son nom qu'il est d'abord question. Or l'étymologie de ce nom nous renseigne sur les liens fondamentaux qui unissent Artaud et Genet. D'une part, le préfixe *anti* souligne leur commune attitude essentielle, celle de la lutte ; d'autre part, le suffixe *goné*, qui signifie principalement « génération », évoque leurs rapports ambivalents à la reproduction sexuée et à la cellule familiale au fondement de la société. Est-il besoin de souligner l'importance de ce que le nom d'Antigone évoque d'abord et avant tout lorsqu'on songe à Artaud et Genet : l'intensité de leur révolte ? Tous deux se veulent et se déclarent ennemis de la société et paient pour cela d'un incessant combat ontologique. Mais les rapports que le préfixe *anti* entretient avec le suffixe *goné* sont beaucoup plus complexes et donc d'autant plus pertinents à examiner à l'aune de leur rapprochement. Si Artaud ne cesse d'en découdre avec la religion chrétienne, s'il oscille constamment entre ferveur et rage à son égard, sa position quant à la sexualité ne varie pas : il l'abhorre, il y est absolument opposé. En ce qui a trait à l'acte sexuel en tant que tel, Genet est bien sûr aux antipodes d'Artaud : son écriture érotique l'exalte. La sexualité devient toutefois autant sinon plus problématique pour Genet lorsqu'elle implique une femme : lorsque la relation n'est pas homosexuelle et risque par conséquent d'être reproductive. Artaud et Genet partagent de fait la même hantise de la génération, ce qui n'est pas sans rapport, comme on le démontrera dans le second chapitre, avec leur désir de se réapproprier leur naissance et leur mort, c'est-à-dire leur « histoire »¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Genet ne se rapproche peut-être jamais tant d'Artaud que lorsqu'il écrit dans *La Sentence* : « J'étais en même temps que mes grands-parents et j'agissais sur eux qui n'étaient pas encore au monde, mais qui étaient, comme moi, de toute éternité,/ appartenant à toute éternité,/ afin que se façonne un corps,

Dans l'extrait précédemment cité, c'est moins d'Antigone « en tant que telle » qu'il s'agit, donc, que de son nom. Dès la première phrase de son texte, Artaud y insiste à deux reprises, affirmant avec force la réalité historique qu'il désigne : « Le nom de l'Antigone réelle qui marcha au supplice en Grèce 400 ans avant Jésus-Christ est un nom d'âme [...] ». Ce que cet *incipit* a de singulier, c'est qu'en visant d'emblée le nom d'Antigone, en y insistant, Artaud y accomplit le même coup de génie qu'avec Héliogabale et que Genet avec Notre-Dame, Harcamone, Querelle, qu'avec tous les personnages à caractère mythologique qui portent leur propre histoire. Tous deux ont une manière particulière d'aborder la littérature et la mythologie, qui se révèle clairement dans l'extrait cité ici : exactement comme l'histoire, ou plutôt comme leur histoire. C'est que, pour eux, l'évocation d'une figure ne vaut que si l'on y *croit*. Artaud et Genet font cependant face à un problème notoire : leurs contemporains s'intéressent peu à la tragédie et à la mythologie ; comment donc les y faire croire ? « Dans une époque tragique entre toutes mais où personne n'est plus à la hauteur de [ne croit plus à] la tragédie » (*O*, 643, ce sont nos commentaires entre crochets), où, pour reprendre les termes de la caractérisation de Henri Gouhier, c'est le déterminisme qui l'emporte sur la transcendance, à quoi croit-on encore, sinon à l'histoire ? Lorsqu'ils font venir sous leur plume une figure mythologique, Genet et Artaud usent donc d'une même stratégie : ils en traitent comme d'un personnage historique et font tout reposer sur son nom. Mythologie, littérature et histoire sont alors rassemblées sous un seul nom, étincelant, glorieux, celui qu'ils leur donnent : elles ne forment plus qu'une histoire à laquelle Artaud et Genet puisent et contribuent abondamment.

un esprit, un destin lisible, visible, afin que je meure et que l'être que j'étais avant ma naissance et qui, étant une volonté d'exister sur terre, était de toute éternité, agissant de toute éternité afin que je naisse un jour en France, à Paris au mois de décembre, vive sous la forme et dans les formes que je m'étais non choisies mais voulues si elles sont inexorables, avec mes traits d'homme mortel, écrivant cela sans que mes traits n'ait bronché, fort de n'avoir jamais traversé une femme sauf à la minute de ma naissance, encore aveugle, muet, et sans doute encore noyé. » (Jean GENET, *La Sentence*, *op. cit.*, p. 28.)

C'est ainsi qu'Artaud commence par affirmer la réalité historique d'Antigone, en proférant son nom deux fois et en l'associant à une date, celle de sa création par Sophocle, 400 ans avant Jésus-Christ. D'un seul coup, mythologie et littérature ne forment plus qu'un, et l'on peut se référer à *Antigone* aussi sûrement qu'à la géographie et à l'histoire : « Le nom de l'Antigone *réelle* qui marcha au supplice en Grèce 400 ans avant Jésus-christ est un nom d'âme qui ne se prononce plus en moi que comme un remords et un chant. » C'est également ainsi que Genet introduit les figures mythiques de son premier livre, dans l'*incipit* de *Notre-Dame-des-Fleurs* – Weidmann, Notre-Dame-des-Fleurs, Ange Soleil, Maurice Pilorge et « cet enseigne de vaisseau, encore enfant » –, en s'appuyant sur les formes les plus accessibles, les plus immédiates et donc peut-être pour nous aussi les plus crédibles de l'histoire que sont le « journal », la « citation » et le « chant » (II, 9).

Weidmann vous apparut dans une édition de cinq heures, la tête emmaillotée de bandelettes blanches, religieuse [...], un jour de septembre pareil à celui où fut connu le nom de Notre-Dame-des-Fleurs. [...] Un peu plus tôt, le nègre Ange Soleil avait tué sa maîtresse. Un peu plus tard, le soldat Maurice Pilorge assassinait son amant Escudero [...]. Enfin, un enseigne de vaisseau, encore enfant, trahissait pour trahir : on le fusilla. Et c'est en l'honneur de leurs crimes que j'écris mon livre. (II, 9)

C'est en l'honneur du crime d'Antigone, qui tient tout dans son nom, qu'Artaud écrit de même son texte. À lui seul le nom d'Antigone honore les honneurs qu'elle a criminellement rendus au cadavre de son frère Polynice (Créon ayant édicté une loi contre son ensevelissement).

Lorsque le nom d'Antigone évoque « remords » et « chant » à Artaud, ceux des condamnés à mort font immédiatement venir une « complainte » « fantastique et funèbre » à l'esprit de Genet (II, 9). Antigone est « un nom d'âme » pour Artaud ; de même, les condamnés de Genet sont des « anges », des « astres », « des corps choisis

pour être possédés d'âmes terribles » (II, 11). Au terme de son second roman, *Miracle de la Rose*, Genet écrit encore : « Leur nom nous troublera comme la lumière nous trouble qui arrive d'une étoile morte il y a mille ans » (II, 469).

Le nom propre pour Artaud et Genet a un pouvoir infini, qui est peut-être dû à leur commune conception de la mythologie et de l'histoire. Ce n'est pas le moindre effet de leur écriture qu'au moment où le nom propre d'une figure mythologique acquiert dans leur œuvre un statut historique, ce nom transmet son caractère infini à l'histoire elle-même. Quand Artaud et Genet transforment une figure mythologique en personnage historique, réciproquement, l'histoire prend un aspect mythologique. L'histoire est alors investie par l'intemporalité qui caractérise la mythologie.

Aussi, après avoir bien affirmé la réalité historique d'Antigone, Artaud lui rend-il son caractère mythologique : deux opérations qui s'effectuent à partir de son nom. En effet, exactement comme il lui avait retiré son intemporalité, il la lui rend, par le truchement de son nom. À son nom, il adjoint en quelque sorte un titre de noblesse, une particule désignant sa qualité intemporelle. « L'Antigone réelle » du début deviendra « l'Antigone de l'Éternel » (O, 940). Avant d'en arriver là, toutefois, il faut en passer par son combat.

1.3.1. *Antigone chez les Français* d'Artaud : un combat ontologique

Le nom d'Antigone est un secret et un mystère et pour en arriver à avoir pitié de son frère au point de risquer la mort et de marcher au supplice pour lui, il a fallu qu'Antigone mène en elle un combat que personne n'a jamais dit. (O, 939)

« Tout le début du texte d'Artaud est fondé sur le jeu sonore qu'il entend entre le nom d'Antigone et le grec *agôn* (lutte, combat) », comme le remarque Évelyne

Grossman (O, 939). Artaud, qui connaît le grec, aime de fait souvent à faire jouer les sons et significations de cette langue étrangère dans son écriture. On pourrait même voir dans ce texte, qu'Artaud rédige manifestement à Rodez à l'instigation du docteur Ferdière (à qui il le dédie), un signe précurseur de cette pratique qui lui deviendra bientôt caractéristique : insérer dans son écriture des glossolalies (les syllabes constitutives de ces dernières comprenant souvent des préfixes et suffixes grecs).

Comme la plupart des textes qu'Artaud rédige durant son internement, entre 1937 et 1946, il est difficile de dater celui-ci précisément. Selon Pierre Chaleix qui en a réalisé la première édition dans *Les Nouveaux Écrits de Rodez, Antigone chez les Français* aurait peut-être été composé quelques jours après le 9 mars 1945, date à laquelle Artaud adresse une lettre à Gaston Ferdière. En se basant sur le format double du feuillet et l'encre bleu-noire qu'Artaud a utilisés pour rédiger cette lettre, Paule Thévenin qui l'a par la suite éditée dans le tome IX des *Œuvres Complètes* croit plus probable qu'il l'ait écrite en 1944¹⁵⁶. C'est la datation qu'adopte également Évelyne Grossman en l'incluant dans les textes écrits à Rodez entre 1943-1944. Dans son introduction aux textes datant de cette période, qu'elle divise en trois séries – « les écrits qui s'inscrivent dans la prose prophétique », les traductions qu'Artaud effectue « dans le cadre de l'Art-thérapie prônée par Ferdière » et les textes « concernant *Les Tarahumaras* » –, elle précise qu'ils « marquent le retour progressif d'Artaud à ce qu'il est convenu d'appeler "littérature" (ce qu'il nommait autrefois dans sa *Correspondance avec Jacques Rivière* la "recevabilité littéraire" de ses textes) » (O, 876). *Antigone chez les Français* fait visiblement partie de la seconde série :

¹⁵⁶ Paule Thévenin affirme que l'encre utilisée pour rédiger sa lettre au docteur Ferdière le 9 mars n'était pas « bleu-noire », mais « nettement bleue ». Elle ajoute que « la seule chose qui soit sûre, c'est que ce texte [*Antigone chez les Français*] est postérieur au 5 février 1944, puisque dans la dédicace le patronyme Ferdière, qu'Antonin Artaud écrivait par erreur *Ferdières*, est orthographié correctement » (Antonin ARTAUD, *Œuvres Complètes*, édition établie par Paule Thévenin, Paris, Gallimard, t. IX, 1979, p. 244, n. 1).

Artaud l'aurait écrit à peu près à la même époque que sa traduction d'un chapitre et d'un poème de *Through the Looking-Glass* de Lewis Carroll.

La particularité de ses « traductions » est qu'Artaud s'en proclame le créateur, l'unique auteur. Aussi, en post-scriptum à sa traduction de « Jabberwocky », nous suggère-t-il de comparer son travail à celui de Lewis Carroll : « on se rendra compte qu'il m'appartient en propre et n'est pas du tout la version française d'un texte anglais » (*O*, 927). Il souligne ici doublement le lien d'appartenance qui unit son nom à son œuvre : « Jabberwocky » lui « appartient, dit-il, en propre ». De manière intéressante, l'enjeu de la propriété traverse donc les textes d'Artaud datant de cette période. Dans *Antigone chez les Français*, il s'agit d'abord du nom propre d'Antigone et de son rapport à l'histoire, de même que dans ses traductions, il s'agit de son propre nom, de sa signature et de la manière dont ils se « rapportent » à la littérature.

Chez Artaud comme chez Genet, lorsqu'il est question du nom propre, il y va de fait toujours de cet *agôn* dont il est ici question, d'un combat. Le nom représente pour eux l'arme transcendantale d'une lutte acharnée, « agonique », mais contre quoi ? Ce à quoi ils s'opposent, de toute la force du nom qu'ils donnent et se donnent, pourrait bien être désigné par le concept de destin ou la notion de fatalité, mais ces mots en recouvrent tant d'autres : contre quoi au juste Artaud lutte-t-il lorsqu'il se réfère à Antigone ? Il semble que ce soit contre ce qu'il appelle ici, comme souvent, « le moi ». À ce titre, *Antigone chez les Français* est un texte exceptionnel, car « le moi » avec lequel il faut en finir, qu'il s'agit d'« ensevelir », y apparaît (sans doute parce qu'il est sous l'égide de la figure d'Antigone) étonnamment fraternel : « mon frère le moi », écrit-il. Ce « moi fraternel » introduit un nouveau mode de subjectivité chez Artaud. On trouve généralement dans ses écrits deux types de subjectivité : un moi en guerre contre d'autres moi (voleurs de pensée, traîtres à son identité). Dans son texte

sur Antigone, on retrouve ces deux types de moi, mais une troisième entité apparaît tout à coup dans le chaos : un moi fraternel qu'Artaud voudrait soigner, honorer et enterrer, proprement – un moi, pourrait-on dire, de type « non-moïque ».

Ai-je assez marché au supplice moi-même *pour avoir le droit d'ensevelir mon frère le moi* que Dieu m'avait donné et dont je n'ai jamais pu faire ce que je voulais parce que tous les moi autres que moi-même, insinués dans le mien propre comme je ne sais quelle insolite vermine, depuis ma naissance m'en empêchaient./ Qui me redonnera à moi aussi mon Antigone pour m'aider dans ce dernier combat. (*O*, 939)

Tout se passe en fait comme si l'irruption de ce troisième « moi » rapportait enfin Artaud à « lui-même », depuis la mort de son « frère le moi » jusqu'à sa naissance : comme s'il lui permettait d'accéder à ce « moi-même », qu'il répète et qui agit tout à la fois comme un point de repère grammatical dans la phrase et comme un point d'ancrage métaphysique dans sa dérive identitaire. Quand Artaud l'appelle en renfort, Antigone est en quelque sorte déjà « au combat », ne serait-ce que sous la forme de ce « frère le moi ». *Antigone* vient en quelque sorte structurer son combat perpétuel : son nom le porte à nouveau vers l'écriture et son mythe lui donne comme une direction. Que se passe-t-il donc ? Le phénomène à l'œuvre dans ce texte d'Artaud en est-il pour autant un d'identification ?

« Qui me rendra à moi aussi mon Antigone » (*O*, 939) : c'est par le biais d'un curieux constat qu'Artaud énonce son rapport avec Antigone. Logiquement, il semble que ce soit moins en elle qu'en son frère Polynice qu'il se reconnaisse (Antigone est « rendue » à Polynice) ; c'est en fait structurellement qu'on peut saisir ce que la lecture d'Artaud a de novateur. Pour comprendre la manière singulière que celui-ci a d'entrer en rapport avec le nom, la figure et le mythe d'Antigone, il faut prendre en compte la méditation qui précède son appel. Artaud s'identifie d'abord à Antigone de deux façons, qui n'ont rien de surprenant : « sa marche

au supplice » et l'honneur de son action, « ensevelir » un frère. Ce que l'identification d'Artaud a de frappant, c'est que le frère qu'il cherche comme Antigone à ensevelir se trouve *en lui*. Ce que sa lecture d'Antigone a d'original, c'est qu'elle ignore tout à fait Créon : elle est toute tournée vers son combat existentiel, ontologique. Le texte d'Artaud jette ainsi un éclairage inhabituel sur la figure d'Antigone.

On souligne souvent la beauté de la complainte finale d'Antigone – le seul moment où sa résignation fléchit, où elle est sujette, quoiqu'elle raisonne comme toujours fermement, à une hésitation – ; on commente moins ce sur quoi elle porte. Antigone rêve, comme Artaud, d'un « allié à qui faire appel » : « Allons ! à quoi bon, malheureuse, porter mes regards vers les dieux ? Je n'ai point d'allié à qui faire appel : ma piété m'a valu le renom d'une impie »¹⁵⁷. Elle rêve alors d'« avoir » « elle aussi » une Antigone pour alliée : elle *s'appelle*, mais n'entend que les échos morbides de son *renom*.

Artaud pourrait-il, donc, mieux s'identifier à Antigone après s'être penché sur la beauté de son nom que par son *propre* appel ? « Qui me redonnera à moi aussi mon Antigone », écrit-il. C'est une affirmation tragique : son vœu est si désespéré qu'il ne se laisse pas même lire comme une question (il ne comporte pas de point d'interrogation). Aussi retentit-il, tel celui d'Antigone, comme sa propre condamnation. La plainte d'Antigone comme celle d'Artaud est d'autant plus émouvante qu'on sait qu'elle n'a et n'aura jamais de réponse¹⁵⁸. Le seul premier paragraphe de ce texte d'Artaud révèle ce qui donne toute sa force à la tragédie, ce qui fait de la tension entre Antigone et Créon le parangon du conflit tragique : sa fatalité ontologique. Antigone triomphe-t-elle ? Peut-elle même triompher ?

¹⁵⁷ SOPHOCLE, *Antigone*, édition bilingue, traduit du grec par Paul Mazon, présenté et annoté par Nicole Loraux, Paris, coll. « Les Belles Lettres », 2006, p. 73.

¹⁵⁸ À moins qu'on considère la dédicace d'Artaud à Ferdière comme une stratégie pour s'assurer au moins une réponse, analytique.

Tout le drame d'Antigone c'est qu'elle-même n'a pas d'Antigone. Comme Artaud elle n'a pas d'« alliée » : elle est « aliénée ». Par qui donc celle qui sauve serait-elle sauvée ? Hémon, son amant ? Il ne survit pas cinq minutes à son chagrin. Sa belle-mère, Eurydice ? Elle connaît le même sort que son fils : à sa disparition, elle réagit de la même façon que lui à celle de sa bien-aimée. À son tour, elle se donne la mort. Sa sœur ? Ismène l'a depuis toujours trahie. Antigone n'a pas et ne saurait tolérer d'autre complice que la mort même : qu'elle-même comme morte, toujours-déjà morte.

On a vu que le nom d'Antigone pour Artaud, comme celui de Weidmann et d'Harcamone pour Genet, brouille les frontières temporelles qui séparent d'ordinaire la mythologie et l'histoire. Le nom de ces figures, en liant mythologie, histoire et littérature, leur permet manifestement de réinventer ou, à tout le moins, de revisiter leur propre histoire : pourquoi ? Qu'est-ce que ces noms partagent qui font d'eux des armes privilégiées dans l'ultime combat de l'écriture ? Ils n'ont pas seulement en commun d'être mythologiques et historiques : ils ont en effet une particularité, celle d'être portés par des condamnés, plus précisément par des condamnés à mort. Le drame ou la faiblesse ontologique d'Antigone est aussi sa « superbe », terme qui rend compte tout à la fois de sa force et de sa beauté¹⁵⁹. Comme Artaud, comme Genet, cette « victime terriblement volontaire »¹⁶⁰ est absolument seule au monde. Elle désire la mort et ne saurait comme eux attendre pour l'obtenir. Elle parvient à l'impossible d'emblée, elle s'assure de ce qu'on ne peut avoir : elle *tient la mort* de son vivant, ne serait-ce que par son « renom » qui ne cesse de la lui confirmer.

¹⁵⁹ Dans la première des séances d'importance pour la psychanalyse que Jacques Lacan consacre à la figure d'Antigone, il s'étonne d'être l'un des seuls critiques à s'attarder à ce qui fait tout son attrait, c'est-à-dire sa beauté (non sa virginité), à savoir « l'espace libre » où « s'ébattent les phénomènes de l'esthétique » : le royaume de « l'entre-deux-morts » où mènent les « jeux de la douleur » mêmes dont il vient de traiter chez Sade (Jacques LACAN, *Le Séminaire*, Livre VII, « L'Éthique de la psychanalyse », *op. cit.*, p. 303).

¹⁶⁰ Cette célèbre formule, qui fait écho à celle de Sartre (« comédien et martyr ») est de Lacan (*ibid.*, p. 290).

La tragédie de Sophocle a suscité d'innombrables commentaires. Ceux-ci relèvent d'approches variées, parfois même de plusieurs disciplines à la fois. On trouve néanmoins deux types de lectures, principalement. La première lecture est sociale : ses tenants se concentrent sur la désobéissance d'Antigone, sur sa relation avec Créon, donc. Ils adoptent généralement une approche structuraliste. La seconde lecture est métaphysique : ses adeptes se penchent sur le geste même d'Antigone, sur les significations qu'on peut lui donner. Leur démarche est habituellement philosophique ou psychanalytique. L'étrange titre du texte d'Artaud sur lequel nous reviendrons, *Antigone chez les Français*, laisse penser que son commentaire tient de la première catégorie de lecture, mais il n'en est rien : sa question en forme d'affirmation – « qui me rendra à moi aussi mon Antigone dans ce dernier combat » – signale une réflexion plus métaphysique que sociale. Artaud se penche en effet davantage sur la relation qu'Antigone entretient avec elle-même, sur sa solitude ou son « aliénation », que sur ses rapports aux autres, à la loi et à son représentant Créon.

On peut en fait s'en étonner : pas une fois Artaud ne mentionne le nom de Créon. On s'attendrait à ce qu'Artaud s'identifie à l'aspect politique de la révolte d'Antigone ; son texte se concentre au contraire sur son héroïsme et sur le geste qu'il sert. C'est de la « force » d'Antigone qu'il s'agit et celle-ci est ontologique avant d'être sociale. Si Antigone doit sa puissance et sa beauté à son nom propre, tout son combat selon Artaud a été de se l'approprier, de se le rendre vraiment propre :

Le nom d'Antigone est un secret et un mystère, et pour en arriver à avoir pitié de son frère au point de risquer la mort et de marcher au supplice pour lui, il a fallu qu'Antigone mène en elle un combat que personne n'a jamais dit. Les noms ne viennent pas du hasard ni de rien et tout beau nom est une victoire que notre âme a remportée contre elle dans l'absolu immédiat et sensible du temps. (*O*, 939)

On l'a mentionné, Artaud associe fréquemment le sort que lui réserve la société à plusieurs autres figures, aussi bien historiques et mythologiques (Jeanne d'Arc, Héliogabale) que littéraires (Baudelaire, Poe, Nietzsche, Nerval). La spécificité de la relation qu'il noue ici avec Antigone, c'est qu'il fait plus qu'associer son destin funeste au sien : il y a quelque chose en elle qui semble lui résister et à tel point qu'il n'arrive pas tout à fait à s'y « identifier », socialement du moins. Ce que ce texte d'Artaud a de tout à fait singulier, c'est que la figure d'Antigone qui lui est centrale conserve en quelque sorte son altérité, de la même manière qu'elle la perd : grâce à sa main. Les autres figures évoquées plus haut mènent en quelque sorte leur combat « en parallèle » de celui d'Artaud. Antigone, elle, apparaît plus proche de lui, parce qu'il l'appelle à sa rescousse. Elle se fait dès lors corporelle. Elle investit physiquement le texte d'Artaud.

S'il s'intéresse d'abord à son nom, s'il reproduit ensuite sa plainte, c'est, comme on vient de le montrer, sur son combat qu'il se concentre essentiellement. Mais son attention se focalise en un point encore plus précis. En fait, si Artaud s'identifie à Antigone, c'est curieusement par convoitise. Antigone est toute rassemblée dans l'arme de son combat, sa main, qu'Artaud désire s'approprier :

L'être que je vis ne me prendra pas, et je ne prendrai pas cet être pour mourir et pour m'en aller, mais pour parvenir à m'en détacher et ne pas sombrer dans l'illusion dernière qui consiste à croire que je ne suis que le corps où la vie m'avait enterré, *il me faut cette main de pitié que la force Antigone de l'être avait su détacher de son être* contre l'être où elle se voyait. (O, 939, c'est nous qui soulignons.)

Puisque c'est à cette époque qu'Artaud renoue avec l'écriture, il est tentant d'assimiler la main d'Antigone à la sienne. Dans la lecture d'Artaud, la « force Antigone de l'être » tient à son éternité. Elle tire toute sa puissance de son nom et de sa main, qu'elle s'est réappropriés dans son combat contre elle-même.

Le nom et la main d'Antigone, ici, n'évoquent-ils pas en effet l'un des plus grands combats d'Artaud : l'écriture ?

1.3.2. *Journal du voleur* de Genet : un calvaire tragique

La figure d'Antigone surgit également sous la plume de Genet. Dans *Journal du voleur*, elle apparaît comme l'avatar de Stilitano : ange psychopompe, c'est en quelque sorte « à sa place »¹⁶¹ qu'elle conduit le narrateur dans leur « chambre nuptiale ». Pour désigner le souvenir que lui évoque sa rencontre avec Stilitano, Genet utilise en effet l'adjectif « nuptial », le même qu'Antigone pour le tombeau où la mort l'attend : « O tombeau, chambre nuptiale ! »¹⁶². Or dans ce passage essentiel, où le narrateur du *Journal du voleur* dit toute la force de ce qui l'attache à Stilitano, il insiste curieusement, tel Artaud lorsqu'il cherche à exprimer ce qu'il convoite chez Antigone, sur sa main :

– Suis-moi, dit-il. Et fais silence, l'escalier est bavard.

Doucement, il me conduisit, de marche en marche. Je ne savais plus où nous allions. Un athlète étonnamment souple me promenait dans la nuit. Une Antigone plus antique et plus grecque me faisait escalader un calvaire abrupt et ténébreux. Ma main était confiante et j'avais honte de buter quelquefois contre une roche, une racine, ou de perdre pied.

Sous un ciel tragique, les plus beaux paysages du monde je les aurai parcourus quand Stilitano la nuit prenait ma main. De quelle sorte était ce fluide qui de lui passait en moi, me donnait une décharge ? J'ai marché au bord de rivages dangereux, débouché sur des plaines lugubres, entendu la mer. À peine l'avais-je touché, l'escalier changeait : il était le maître du monde. Le souvenir de ces brefs instants me permettrait de vous décrire des promenades, des fuites haletantes, des poursuites dans les contrées du monde où je n'irai jamais.

Mon ravisseur m'emportait.¹⁶³

¹⁶¹ On discutera plus loin l'apparente raison de ce subterfuge : Stilitano est manchot.

¹⁶² SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 71. Le messager utilise également l'expression pour décrire le tombeau d'Antigone, où celui qui devait être son futur époux se donne la mort : « [...] la grotte où la vierge a trouvé sa chambre nuptiale – chambre de mort et lit de roc ! » ; « Il est là, sur le sol, cadavre embrassant un cadavre ! Le malheureux aura eu pour son lot des noces célébrées dans le monde des morts [...] » (*ibid.*, p. 95 et 97).

¹⁶³ Jean GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 43-44.

Comme Artaud, Genet est ravi par la démarche d'Antigone. Celle-ci n'apparaît pas sans lien avec « la maîtrise » de Stilitano. Cette scène où Genet décrit l'étape du cérémonial amoureux qui est celle du transport ou du ravissement – « mon ravisseur m'emportait » – a une grande importance à la fois pour le récit et l'ensemble de son œuvre. Car le personnage de Stilitano traverse en effet tout *Journal du voleur*, il le structure, mais il constitue aussi le point d'ancrage de sa théorie de la trahison, si important dans la réception de son œuvre. Le ravissement dont il est question, s'il atteint le narrateur sur le plan du récit, nous concerne également en tant que lecteurs. De fait, c'est à nous que Genet adresse la chute de cette envolée : « Le souvenir de ces brefs instants me permettrait de *vous* décrire des promenades, des fuites haletantes, des poursuites dans les contrées du monde où je n'irai jamais. » Or il ne peut qu'être significatif que la figure de Stilitano soit doublée, voire magnifiée par celle d'Antigone, tant à titre éthique qu'esthétique.

Lorsqu'on examine de plus près la manière dont se succèdent, ou encore se substituent les différents sujets de l'action dans ce passage, on s'aperçoit que s'y profile en effet la figure même de l'écrivain. D'abord, Stilitano conduit Genet (« *il* me conduisit »). Puis, Antigone le fait escalader un calvaire abrupt et ténébreux (« *une Antigone* me faisait escalader »). Enfin, la main de Genet est confiante (« *ma* main était confiante »), quand lui a honte (« *j'ai* honte »). Tout se passe comme si un certain « fluide » circulait en effet, de la « conduite » de Stilitano à la « confiance » de Genet, en transigeant par « l'escalade » d'Antigone, par le fait d'un étrange processus que rend bien le nom forgé par Jacques Derrida d'après cette scène : « Stilitanantigone »¹⁶⁴. Mais « de quelle sorte était ce fluide qui de lui passait en moi, me donnait une décharge ? », s'interroge Genet.

¹⁶⁴ Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit., p. 202.

Si Derrida met au jour les éléments de la question, il n'en donne pour toute explication que l'ingénieux nom de « Stilitanantigone ».

Nous y voyons plus d'une raison. On sait d'abord ce que son commentaire de l'œuvre de Genet a de spécifique : si pour s'opposer à « l'essai d'ontophénoménologie » de Sartre, Derrida ne s'empêche pas de repérer, comme il le fait ici les signifiants les plus saillants de l'œuvre, il lui importe de ne jamais les présenter comme des « clefs ». On n'a, du reste, pas fini de se demander comment lire les deux colonnes de son *Glas*. Sans bien sûr lui attribuer le statut de signifiant transcendantal, nous pensons que la figure d'Antigone est dans l'œuvre de Derrida (comme dans celle de Genet et d'Artaud), l'un des points d'entrée les plus féconds. On la retrouve en effet dans les deux colonnes de *Glas*, mais il y a plus : elle y fait son entrée en même temps. Antigone devient alors ce qu'on pourrait appeler « un moment » de la pensée de Derrida. À la page 164 – on se trouve en plein cœur de *Glas* –, dans la première colonne, « Entre en scène Antigone », en même temps que, dans la seconde, « Le tube de vaseline, "ce petit objet" induit en effet dans le texte [de Genet] l'apparition d'une mère », qui n'est autre qu'une « veilleuse funéraire »¹⁶⁵ (Derrida le mentionne à deux reprises). Or celle-ci déroulera son fil, sa bave, jusqu'au « vol de pépé » qui marque l'arrivée de « Stilitanantigone »¹⁶⁶. Antigone sort en fait de scène juste au moment où à son tour Derrida y entre. Tout se passe comme s'il fallait que Derrida enfante cette étrange créature, « Stilitanantigone », pour qu'il apparaisse lui-même dans son texte, en tant qu'auteur des deux colonnes : « Voilà où – ici – je seigle ou m'aigle »¹⁶⁷. À partir de ce moment, il prend soudain le « je » en lieu et place de Genet : « Je suis d'abord "accroupi au bord",

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 164.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 202.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 216.

puis c'est l'accouchement et l'identification [...] »¹⁶⁸. Trois pages plus loin, accroupi sur un étang, c'est de son premier vers publié que Derrida accouche (« glu de l'étang lait de ma mort noyée »), par identification ou en écho à celui que compose Genet, accroupi, lui, sur un champ (« moissonneur des souffles coupés »)¹⁶⁹.

En ce qui concerne le secret de la « décharge » au sujet de laquelle Genet s'interroge dans l'escalier, nous avançons que la réponse pourrait bien en fait se trouver dans l'ultime étape du processus ou du circuit en question, chez lui comme chez Derrida : dans la chambre nuptiale d'Antigone. Antigone est pour Artaud comme Stilitano l'est pour Genet « le nom d'un secret et d'un mystère » (*O*, 93) : le nom de ce phénomène qui apporte un renfort à Artaud dans son « combat », et qui « fait escalader » à Genet « un calvaire » sous des cieux tragiques, pour aboutir dans des « contrées » où, chose étrange, il n'ira jamais. Or quelle « démarche » permet mieux de visiter des contrées où l'on n'ira jamais que l'artistique, en l'occurrence l'écriture ? Ne serait-ce pas la raison pour laquelle Artaud et Genet focalisent leur désir sur *la main* d'Antigone ? Mais qu'est-ce qui, en elle, leur donne ou redonne donc le désir et la force d'écrire ? Le pouvoir, comme on le verra en second chapitre, de les faire brièvement pénétrer dans l'impossible contrée depuis laquelle ils réécrivent leur histoire : la mort.

À Genet comme à Artaud, le beau nom d'Antigone ne semble pas anodin : celui qu'il forge pour son amant n'en est pas loin. Stilitano a en effet tout du *style d'Antigone*. Il en la démarche et l'étrange féminité. D'Antigone, Stilitano a de fait jusqu'à la virginité qui caractérise sa curieuse féminité. Il est pudique et, s'il n'est pas vierge, du moins le narrateur du *Journal* est-il, doit-il demeurer chaste auprès de lui : « [...] Stilitano, de se refuser à mon plaisir devenait le symbole

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 219.

de la chasteté, de la froideur même. S'il baisait souvent des filles, je l'ignorais. [...]

Il devint la représentation d'un glacier »¹⁷⁰ (« J'étais donc chaste »¹⁷¹).

Comme Antigone, c'est une arrogance, doublée d'une apparente indifférence qui caractérise Stilitano. Comme elle encore, son autorité naturelle, sa facilité dans la joute verbale, il la puise à même sa faiblesse. Antigone est la fille d'Œdipe – et l'on connaît *l'aveuglement* dont procède le destin tragique de son père. Au contraire de son père, Antigone est tout à fait clairvoyante : elle sait la mort qui l'attend et l'affronte. De manière intéressante, Stilitano condense en quelque sorte leur patrimoine ou leur généalogie : il est manchot, à l'instar d'Œdipe il est handicapé, mais, tel Antigone, il ne craint pas de se battre. Loin de se morfondre comme Œdipe, il se défend en usant stratégiquement de son handicap. Pour échapper à une bande de voyous, pour obtenir justice, il exhibe son moignon, telle Antigone sa féminité pour se faire entendre de Créon :

– Alors quoi, les gars, vous n'allez pas vous bagarrer contre un estropié. Il tendit vers eux son moignon. Or il le fit avec tant de simplicité, de sobriété, que ce cabotinage immonde au lieu de montrer à mes yeux Stilitano écœurant l'ennoblit. Il se retira non sous des huées mais sous un murmure exprimant le malaise d'hommes loyaux [...]. L'absence de la main était aussi réelle et efficace qu'un attribut royal, que la main de justice.¹⁷²

Genet est ravi par la main d'Antigone, mais il est aussi fasciné par l'absence de main de Stilitano. Antigone vient-elle donc le relever telle une cascadeuse ou au contraire rivaliser avec lui, le défier ? Le bref échange entre les protagonistes devant la porte du couloir qui introduit la scène de l'escalier répond à cette question et renforce notre hypothèse, à savoir que Genet y voile et dévoile toute la complexité de son processus d'écriture et de son rapport à la mort :

¹⁷⁰ Jean GENET, *Journal du voleur*, op. cit., p. 69.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷² *Ibid.*, p. 67-68.

- Passe-moi la boîte.
Déjà pour nous deux nous n'avions qu'une boîte d'allumettes.
- Elle est vide, dis-je.
Il jura. Stilitano me prit la main, la sienne passée derrière son dos car j'étais à sa droite.
- Suis-moi, dit-il. Et fais silence, l'escalier est bavard.¹⁷³

Dans la manière très particulière dont la main de « Stilitanantigone » empoigne la sienne, pour gravir un calvaire sous des cieux tragiques, son style ou sa signature est encryptée. Genet assigne, comme il le fait souvent d'emblée, à chacun sa place : on pourrait croire que Stilitano, puisque son rôle est de conduire le narrateur, passe devant lui dans l'escalier, mais Genet spécifie qu'il se trouve à sa droite. Il est donc « à sa hauteur ». Puisque la main de Stilitano vient prendre la sienne par derrière, ni l'un ni l'autre ne peuvent « voir » leur point de contact. Si la scène était filmée, nous serions donc seuls à y accéder. Avant même que l'escalade, que la scène ne commence, Genet nous assigne ainsi d'emblée notre place de spectateur, notre rôle de voyeurs : nous sommes derrière eux.

1.3.3. « Écrire *en* Œdipe » : une condensation exclusive

Tout commence en effet chez Artaud et Genet comme dans l'*Antigone* de Sophocle, par une feinte : ils appellent à l'aide, on vient, ils se défilent. D'emblée, au lecteur ils lancent un défi comme Antigone à Ismène : me supporteras-tu dans mon combat contre la loi, « aideras-tu mes bras à relever le mort ? »¹⁷⁴. Mais ce pari semble en quelque sorte moins énoncé pour nous faire relever que tomber les bras. Le pacte est conclu : « sois tranquille », disent Genet et Artaud au lecteur comme Antigone à sa sœur, « je ne te demande plus rien – et si même tu voulais agir,

¹⁷³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁴ SOPHOCLE, *Antigone*, *op. cit.*, p. 5.

je n'aurais pas la moindre joie à te sentir à mes côtés. »¹⁷⁵ Notre place nous est dès lors comme à Ismène désignée : nous sommes laissés derrière.

Chez Genet, de fait, les protagonistes apparaissent souvent, étrangement, de dos, ce que Jean-Michel Durafour analyse dans une perspective œdipienne :

Le dos comme principe de la connaissance de soi, toujours incertain et fluant ; le dos comme exhibition paradoxale de ce qui ne se donne ordinairement que dans le départ et la suppression. Le dos, écrivent Jean-Luc Nancy et Federico Ferrari [...] « n'est pas la face mais il est la poussée qui permet à un corps de faire face. [...] Rien du ventre qui digère, rien du visage qui sent, rien du sexe qui veille. Aucune région, des épaules jusqu'aux talons, qui ait un rapport avec autre chose que la tenue, la posture et la machinerie du corps »¹⁷⁶.

C'est bien à un conflit ontologique auquel on assiste dans la scène du *Journal du voleur* que nous étudions, comme dans *Antigone chez les Français*, il s'agit en effet du rapport qu'Artaud et Genet entretiennent à leur « frère le moi » qui écrit, à leur *persona*, à leur « tenue » ou leur « posture » d'écrivain. La figure d'Antigone intervient dans ce combat. Elle leur permet de lutter, de se voir à l'œuvre, de se prendre en main, de se ressaisir à l'issue du combat. C'est de fait au moment où Antigone relaye ou relève Stilitano sous la plume de Genet que la main du narrateur se fait « confiante ». Pourquoi ? Qu'est-ce qui manque à Stilitano et que lui apporte Antigone – sinon son « coup de main » ?

Ce que l'érotisme de cette scène masque plus ou moins, c'est le conflit originaire, le « combat » qui en est l'enjeu chez Genet comme dans celle que nous avons examinée chez Artaud. Nous considérons de fait cet épisode comme une scène d'écriture. Le cérémonial amoureux, Genet le compare souvent à celui de la guerre.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁶ Jean-Luc NANCY et Federico FERRARI, *Nus sommes*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2002, p. 78 (cité par Jean-Michel DURAFOUR, dans « Dans le dos des images ? », dans *Jean Genet, Rituels de l'exhibition*, Bernard ALAZET et Marc DAMBRE (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 154).

La figure d'Antigone fait la navette entre les deux. La position de « captive » qu'elle occupe dans le mythe ne correspond-elle pas effectivement à celle que l'écrivain s'attribue dans le titre de son œuvre ultime, *Un captif amoureux* ? Antigone, pour honorer son frère, comme Genet pour soutenir les Palestiniens, « amoureuxment », se retrouve « captive », volontairement.

Dans cette scène du *Journal du voleur* que Genet dépeint telle une fresque religieuse, il convoque à la fois, selon le stratagème que nous avons précédemment évoqué, des éléments appartenant aux traditions latine et grecque : « Stilitanantigone » entraîne le narrateur vers sa chambre dans un calvaire, qui a lieu sous un ciel tragique. Genet décrit le rituel amoureux en mélangeant les lexiques réaliste et sacré : le labeur d'« escalade » dans un hôtel miteux se transforme en un véritable « calvaire ». Cette étrange mixture est certes une manière habile de nous laisser pleinement libres d'imaginer la « passion » des protagonistes, mais elle est chez Genet trop fréquente et se fait ici trop appuyée pour qu'on ne pousse pas l'interprétation.

Lorsque Layla Shahid interroge Genet sur le rapport à la mort des feddayin, il répond d'une manière frappante : en décrivant leur révolution dans les mêmes mots et d'après le même scénario que le narrateur du *Journal du voleur* sa rencontre avec « Stilitanantigone », à ceci près que, dans sa description de ce qui le captive chez les Palestiniens, il y va non d'une montée mais d'une descente : « D'abord ça me paraissait être une cérémonie. En tout cas ils n'accomplissaient pas leur descente vers le Jourdain ou ailleurs comme n'importe quoi. Ils allaient librement » (VI, 287). D'après Genet, la liberté de leur démarche opposait en fait les Palestiniens aux soldats Noirs servant les Français dans leurs guerres contre l'Allemagne et l'Autriche : « Ces gars-là [les Noirs] ne savaient pas pourquoi ils allaient au casse-pipe »,

« ils ne savaient pas où ils allaient. Ils se battaient et on se demandait pourquoi » (VI, 287). Or cette ignorance, cette absence d'orientation, on les retrouve chez le narrateur du *Journal du voleur*, dans la phrase qui précède tout juste l'apparition d'Antigone : « Je ne savais plus où nous allions. Une Antigone plus Antique et plus Grecque [...] »¹⁷⁷. L'écrivain dans l'escalier ne sait plus où il va. Antigone surgit alors pour le guider, lui montrer comment et pourquoi se battre, comment aller, non en soldat mais en guerrier, vers la mort (ici la petite mort, le « casse-pipe ») : librement. Antigone soutient Artaud et Genet dans leur écriture même. Elle leur prête main-forte pour écrire leur mort¹⁷⁸ puis leur naissance : en un mot, donc, pour accomplir l'impossible. Figure nocturne, sa fonction est celle du « passeur » en temps de guerre : elle leur fait franchir la seule frontière au-delà de laquelle ils leur sera possible de survivre. Elle vient sous leur plume leur insuffler les mots qu'il faut pour détourner les lois humaines qui les empêchent de vivre, c'est-à-dire d'écrire, de se remettre au monde librement.

Mais si la fonction de « la force Antigone de l'être » est de favoriser l'écriture, sa nature demeure obscure. Le type de courage qu'elle représente est difficile à saisir, surtout pour notre société moderne occidentale. Artaud et Genet associent tous deux la détermination d'Antigone à une « combativité », qu'on pense comprendre. Mais lorsqu'ils ajoutent qu'elle se caractérise par une « sérénité », un rapport à l'« éternité », on perd pied : ces attributs démontent la conception qu'on se fait de la révolte en Occident. Pour éclairer cette force qui fait l'objet du désir d'Artaud et de Genet, on peut encore la comparer à celle des feddayin du Moyen-Orient, que, dans leur dialogue, Shahid et Genet opposent encore judicieusement aux soldats

¹⁷⁷ Jean GENET, *Journal du voleur*, op. cit., p. 43.

¹⁷⁸ Antigone surgit comme une figure médiane, une « entremetteuse » pourrait-on dire, juste avant que ne survienne le rapport sexuel, cette autre forme de mort – de « petite mort » – impossible à écrire, entre le narrateur et Stilitano.

d'Occident : « Je crois, explique-t-elle, que c'est cette liberté et cette forme de combativité que l'Occident ne comprend pas. L'Occident, en particulier intellectuel, perçoit les combattants palestiniens comme des soldats. Or pour moi ils ne sont pas du tout des soldats. » « Non, mais c'est des guerriers » (VI, 287), enchaîne Genet, établissant ainsi une distinction de vocabulaire aussi essentielle pour lui que pour Artaud.

Dans l'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, « soldat » est en effet l'un des mots sur lesquels Artaud met beaucoup, sinon le plus d'emphase : en le plaçant à la fin des deux premiers vers sur lesquels il insiste en prenant un timbre terriblement grave, en le faisant résonner, donc, par deux fois, comme le ferait avec virtuosité un ténor dans une envolée particulièrement longue et difficile, ou un brahmane à bout de souffle au moment où il rompt la vibration nocive qu'il cherche à contrecarrer :

Car de plus en plus d'Américains trouvent qu'il manque de bras et d'enfants,
c'est-à-dire non pas d'ouvriers,
mais de *soldats*,
et ils veulent à toute force et par tous les moyens possibles faire et fabriquer
des *soldats* [...] (O, 1640, nous soulignons.)

Puis, d'une pointe ironique, Artaud reprend plus loin le mot de « soldat » en établissant la même distinction que Genet d'avec celui de « guerrier », qu'il prononce au contraire en prenant un timbre léger, joueur, aigu :

Tout cela est très bien,
mais je ne savais pas le peuple américain si *guerrier*.
Pour se battre il faut recevoir des coups,
et j'ai vu peut-être beaucoup d'Américains à la guerre
mais ils avaient toujours devant eux d'incommensurables armées de tanks,
d'avions, de cuirassés
qui leur servaient de bouclier. (O, 1640, nous soulignons.)

Artaud établit en fait la même « distinction » essentielle que Genet entre l'« aptitude à aller à la mort » (mourir vivant) et la mort elle-même (vivre la mort) dans une lettre à Breton où il prophétise la prochaine étape de son combat contre « l'esprit universel », ce moment où il faudra lutter contre la loi des hommes avec son corps, avec son œuvre, « [...] non des mots mais de la mitraille. L'heure, André Breton, est toute proche où il va falloir se battre, se battre vraiment, physiquement, corporellement, mais cette fois *jusqu'à la mort*, je veux dire *sans peur de la mort* » (*O*, 1216, c'est nous qui soulignons). Antigone indique cette direction. C'est elle qui « conduit » Artaud et Genet à confondre l'Histoire avec leur histoire aussi librement.

Nous l'avons souligné, dans la scène de l'escalier que Genet dépeint comme un calvaire sous des cieux tragiques, il confond l'imagerie latine et grecque, tant et si bien que la personne de Stilitano en devient à la fois christique et dionysiaque. La stratégie de condensation que nous avons mise au jour et qu'Artaud a en commun avec lui permet maintenant de comprendre le titre énigmatique de son texte : *Antigone chez les Français*. Nous y voyons une manière subversive de « mettre la main » en même temps sur l'Histoire et sur leur histoire.

On a montré que sous leur plume, dans l'ombre d'Antigone, c'est en effet leur propre combat ontologique qui a lieu. Jacques Derrida, qui repère et joue de la mince *différance* chez Genet entre les deux traditions dans *Glas*¹⁷⁹, remarque que c'est d'ailleurs très rapidement, au moyen d'une frappante anacoluthie, en « tranchant royalement », donc, que sitôt que « Stilitano quitte la scène ouverte par « suis-moi » [Genet] ouvre une autre scène, la sienne [...] : voici qui je suis,

¹⁷⁹ « [...] les deux larrons s'entendent pour jouer tous les rôles à la fois. Le père Œdipe (Marie-Jochriste) est conduit par la main, certes de son enfant, fils ou fille, vers la chambre, chambre d'hôtel, simulacre de pièce familiale et de temple, qu'ils explorent dans la nuit comme des voleurs. L'escalier cause et ordonne tout l'espace » (Jacques DERRIDA, *Glas*, *op. cit.*, p. 202).

où et comment je suis né, comment je me nomme, me baptise moi-même (Jean a baptisé le Christ), je m'appelle, je m'écoute, me surnomme [...] »¹⁸⁰.

La manière qu'ont Genet et Artaud de « confondre » leur histoire avec celle d'Antigone, comme avec celle d'autres figures réelles ou inventées (par eux ou par l'histoire), nous oblige pour les lire à nous défaire de notre conception du temps et à adopter la leur. C'est un tout autre rapport au temps et à l'espace que leur œuvre produit, induit ainsi en nous. Grâce à ces figures ils mettent l'Histoire sans dessus dessous au profit de leur histoire. Comme « Stilitanantigone » dans l'escalier, ils nous *devancent*.

C'est que, telle Antigone, ils se considèrent déjà morts au monde¹⁸¹. Il faut être mort, n'être « rien », anéanti aux yeux des autres, afin de pouvoir écrire. N'est-ce pas cette réponse « antigonique », radicalement solitaire, qu'Artaud et Genet font tous deux au jeune poète ? Jacques Prevel rapporte en son *Journal* qu'en critiquant ses *Poèmes mortels*, Artaud lui a pointé la phrase du *Pèse-Nerfs* qu'il leur avait mis en exergue¹⁸². La chute de cette envolée poétique, qu'Artaud inscrit sur la page comme un vers en rejet, y accentue l'anéantissement « social » nécessaire pour écrire :

Il ne faudrait qu'un seul mot parfois, un simple petit mot sans importance, pour être grand, pour parler sur le ton des prophètes, un mot-témoin, un mot précis, un mot subtil, un mot bien macéré dans mes moelles, sorti de moi, qui se tiendrait à l'extrême bout de mon être,/ et qui, pour tout le monde, ne serait rien. (*O*, 161)

De même, dans *Le Funambule* que Genet dédie à Abdallah, il lui recommande d'abord et avant tout, à l'instar d'Artaud à Prevel, la solitude

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 203.

¹⁸¹ Pour décrire la mort à l'œuvre dans leur acte de création, on évoquerait pourtant quelque expression telle que *mourécrire* ou *écrivimourir*. Au jeune poète interrogeant sur sa vocation, on connaît la réplique de Rilke : « nourriez-vous si vous n'écriviez pas ? » Chez Genet et Artaud, les rapports entre écriture, vie et mort sont à tel point condensés qu'ils déportent encore plus radicalement la question de l'écriture sur le plan tragique qui équivaut carrément, comme on l'a vu pour eux, à celui de la *vie* : « *mourrez-vous ?* », tout simplement.

¹⁸² Jacques PREVEL, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Paris, Flammarion, 1994.

la plus absolue, de n'être qu'en soi, de n'être rien pour le monde qu'un mort, avant même de monter sur le fil, en fait *pour* y monter :

Veille que de mourir avant que d'apparaître, et qu'un mort danse sur le fil [...] La Mort – la mort dont je te parle – n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. C'est avant de l'escalader que tu meurs. C'est alors que ta précision sera parfaite. Plus rien ne te rattachant au sol tu pourras danser sans tomber. (*V*, 12)

C'est *pour* écrire qu'il faut à Artaud et Genet mourir au monde. De même, c'est *avant* de se laisser prendre la main dans l'escalier par « Stilitanantigone », avant de se « faire faire » l'escalade (Antigone « me fait escalader »), au pied de l'escalier menant à leur chambre nuptiale, donc, que le narrateur de *Journal du voleur* présente à son amant sa propre chambre, funéraire : « la boîte » qu'il passe à Stilitano ; « Elle est vide, dis-je » ; « Il jura ». On serait porté à considérer l'obscurité à laquelle ce vide les confine comme un obstacle, d'autant plus que Stilitano ponctue sa réplique en jurant. Mais comment oublier qu'à son dernier « mariage antigonique » présidait également une boîte vide ? Dans un passage célèbre de *Pompes funèbres*, c'est en effet dans une boîte d'allumettes enfouie dans sa poche qu'il accomplit en secret un cérémonial funéraire pour honorer son amant défunt, pour lui rendre un hommage plus digne que celui que lui réserve la cité : « Il fallait une compensation à Jean. La pompe que lui refusaient les hommes, mon cœur se préparait à la lui offrir » (*III*, 21).

Tel Antigone, c'est en un endroit « reculé », privé, en l'occurrence dans sa poche, qu'en caressant son « faux » cercueil, Jean accomplit la « vraie » cérémonie funéraire, dans le recueillement et en hors-la-loi :

Je portais son cercueil dans ma poche. Il n'était pas nécessaire que cette bière, aux proportions réduites, fut vraie. Sur ce petit objet le cercueil des funérailles solennelles avait imposé sa puissance. J'accomplissais dans ma poche, sur la

boîte caressée par ma main, une cérémonie funèbre en réduction, aussi efficace et raisonnable que ces messes que l'on dit pour les trépassés derrière l'autel, dans une chapelle reculée, sur un faux cercueil drapé de noir. Ma boîte était sacrée. Elle ne contenait pas une parcelle du corps de Jean, elle contenait Jean tout entier. [...] Toute la gravité de la cérémonie était amassée dans ma poche où venait d'avoir lieu le transfert. Toutefois, il est à noter que la poche ne posséda jamais aucun caractère religieux ; quant au caractère sacré de la boîte, jamais il ne m'empêcha de traiter familièrement cet objet, de le triturer avec mes doigts [...]. (III, 25-26)

Au pied de l'escalier, donc, comment ne pas songer à ce que « la boîte » évoque au narrateur de particulièrement intime et sacré, surtout que, d'une part, il se présente dans *Journal du voleur* comme l'auteur de ses livres (Genet s'y réfère fréquemment entre parenthèses) et que, d'autre part, en la désignant au moyen d'une catachrèse (« passe-moi la boîte »), il fait planer le doute sur son contenu, il nous le laisse d'abord imaginer. S'il précise immédiatement qu'il s'agit en fait d'une boîte d'allumettes, la tournure syntaxique avec laquelle il le fait – en insistant sur une appartenance partagée (« Déjà pour nous deux nous n'avions qu'une boîte d'allumettes »), nous rappelle d'autant plus l'aspect érotique et sacré de celle de *Pompes funèbres*. En entamant sa phrase par « déjà », il souligne en outre à la fois la fraîcheur et la postérité de sa relation avec Stilitano. La boîte, tel un anneau de mariage, symbolise le moment d'un pacte, pour ne pas dire d'un serrement, d'autant plus qu'« elle est vide » : le cadavre de son ancien amant n'y est plus : le champ, l'escalier, est libre. La réaction de Stilitano confirme le pacte : « Il jura ».

Ils s'engagent alors sans autre préambule dans la montée. L'escalier est sombre comme la poche secrète de Jean dans *Pompes funèbres*, la main du narrateur s'y enflamme au contact de Stilitano. Il en est le bras droit : telle l'allumette manquante, il l'accompagne, il l'éclaire. « Stilitanantigone » fera bien de lui *une allumeuse* – pudique, il se refusera et le forcera à être chaste – mais ils « sont », « ils restent ensemble » : « Tu veux qu'on reste ensemble ? », demande Stilitano,

et Genet de répondre, équivoquement – grammaticalement – en soulignant d'un « on » impersonnel l'engagement le plus personnel : « Si *on* veut. »¹⁸³ Alors, on monte, ça monte – « *ils monte* », pourrait-on écrire afin d'illustrer leur accord nuptial, reprenant ainsi l'erreur inconsciente, pourtant si éloquente, condensant tout le malheur de Madame Lysiane : le coup de théâtre est syntaxique, qui clôt *Querelle de Brest*. Genet symbolise en effet l'union de Querelle et de son frère jumeau d'un écart syntaxique : « Ils chante » (*III*, 415). De telles scènes ne peuvent être qu'écrites¹⁸⁴. Les pensées de Madame Lysiane et du Capitaine du Vengeur – qui, comme Jean ici, tient un « journal » – sont d'une certaine façon irreprésentables¹⁸⁵.

Jean et Stilitano s'allient dans l'escalier, donc, et se marient en secret – « dans notre dos » ? Madame Lysiane voit clair dans sa « faute » d'orthographe : chez Genet, comme elle, nous sommes laissés derrière, toujours. S'ils bandent, Jean et Stilitano le font en fait « de dos », c'est-à-dire « devant nous », qui sommes laissés derrière, et pourtant sans qu'on les voie. Bref, s'ils bandent, c'est « insouciamment » ; en fait, si quelqu'un bande sournoisement, ce ne peut être que nous qui sommes derrière. Il y a tout à lire, mais rien à voir, ça bande partout en secret¹⁸⁶.

¹⁸³ Jean GENET, *Journal du voleur*, op. cit., p. 43.

¹⁸⁴ C'est l'excipit de *Querelle de Brest* : « Sotte, Madame Lysiane voyait écrit ce qu'elle prononçait, mais écrit selon l'orthographe qu'elle possédait. Songeant à ses amants, elle voyait : "Ils chante". En face de Querelle, Madame Lysiane n'éprouvait déjà plus ce que les gens d'escrime appellent le sentiment de l'épée. Elle était seule. » (*III*, 415)

¹⁸⁵ L'érotisme de Genet serait-il aussi « impenable » que la chasteté d'Artaud : hypersexualité et asexualité se rejoindraient-elles dans leur « irreprésentabilité » ? Nous reprendrons cette question ultérieurement.

¹⁸⁶ On peut saluer à ce titre le travail de Fassbinder, qui s'est vu contraint de *représenter* les scènes érotiques de *Querelle de Brest* autrement que « de dos » dans son adaptation cinématographique. Si nous ne souscrivons pas à l'idée de Jean-Michel Durafour, à savoir que « le cinéma [est fait] d'images plus percutantes que les images littéraires », notre réflexion s'inscrit tout à fait dans le sens de son questionnement : « [...] comment Fassbinder, s'il y parvient, arrive-t-il à se tirer de ce faux pas d'une image toujours "retenue" ? Comment trouver des équivalents imposés par la forme cinématographique, à des images littéraires dont l'abondance n'est que le signe de la dérobaie, et qui nous rappelle au fond(s) d'absence qui caractérisent toutes les images, cherchant leur propre néantisation, leur "détricotage", dans une pratique d'écriture, de plus en plus raréfiée, qui a à voir avec "l'hantologie", avec l'image de l'*imago*, du spectre, du lémure, l'image comme dernier territoire déjà en allé du texte, toujours surveillé par l'effondrement ou la dissolution, toujours déterritorialisé, fait uniquement de déterritorialisation (dire une forme par une autre, une matière par une autre...), mais toujours revenant ? » (« Dans le dos des images ? », dans *Jean Genet. Rituels de l'exhibition*, op. cit., p. 151).

Ils monte, ils chante ou encore « ils bande », pourrait-on de fait enfin écrire, selon la proposition de Derrida qui consiste à remplacer le verbe « être » par « bander » dans toute l'œuvre de Genet :

[...] pour mettre à l'épreuve la logique de l'anthérection, le temps d'érection qui n'en finit plus d'abrèger son stigne et ne ressemble à aucun autre présent – c'est lui qui présente –, pour vérifier partout l'antagonisme interne qui dédouble chaque colonne, par exemple le bain (« lente agonie du bain »), pour voir ce qu'il en importe quant à la – déconstruction-de-l'ontologie – etc., je propose qu'on essaie partout de remplacer le verbe *être* par le verbe *bander*./ Et conjugue un peu./ Puis qu'on y fasse revenir l'activité, la transitivity, le supplément d'objet. Les pronoms. Le prénom, etc./ On s'introduira peut-être ainsi d'un autre style à la métaphysique, à la grammaire et à l'étymologie du mot "être", à la question du *casus* et de la *declinatio*. Et du clin (–) entre les deux col (–).¹⁸⁷

Il ne fait pas de doute, c'est en effet à la réalisation d'une certaine « déconstruction-de-l'ontologie » que la figure d'Antigone renvoie dans les textes d'Artaud et de Genet que nous venons d'analyser. Son nom l'indique, qui est « contre nature » : contre la « génération ». On a tenté de faire ressortir le caractère ontologique du « combat » où Artaud et Genet l'invitent à leur prêter main-forte, en fait doublement ontologique, en soulignant justement le redoublement des pronoms à son enseigne.

Au titre de cet exercice auquel nous nous sommes risqué à l'instigation de Derrida, la convocation d'Artaud s'est avérée encore plus révélatrice que l'évocation de Genet. Lorsqu'il fait venir Antigone dans son texte, il le fait doublement, sinon triplement : « Qui *me* redonnera », « à *moi* aussi », « *mon* » « Antigone » (*O*, 939). Le préfixe « re » et le vocable « aussi » signalent l'enjeu du texte d'Artaud, qui est celui de l'appropriation, plus précisément de la réappropriation « non moïque » de l'écriture avec laquelle Artaud est aux prises en 1943. Non que l'écriture ait jamais cessé d'être

¹⁸⁷ Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit., p. 151. (C'est Derrida qui souligne.)

difficile pour Artaud : depuis la *Correspondance avec Jacques Rivière*, elle s'est toujours présentée à lui comme un problème, mais elle se révèle sans doute en être un plus épineux au moment où il vient d'obtenir d'être transféré d'Ivry à Rodez.

Le passage du *Journal du voleur* que nous avons examiné abonde également en pronoms dès son amorce : « Déjà » « pour nous deux », « nous » « n'avions qu'une boîte d'allumettes »¹⁸⁸. La phrase aurait été parfaitement compréhensible sans le redoublement pronominal « pour nous deux » (« Déjà, nous n'avions qu'une boîte d'allumettes »). C'est qu'il ne s'agit pas pour Genet d'insister sur la pauvreté du narrateur et de Stilitano (« qu'une boîte d'allumette »), mais, « déjà », sur leur « inextricabilité » (« pour nous deux »). La position de leurs corps dans l'escalier met encore en lumière cet enchevêtrement (« Stilitano me prit par la main, la sienne, passée derrière son dos car j'étais à sa droite¹⁸⁹ »). Genet souligne ainsi l'enjeu profondément ontologique de leur relation, en même temps que de son écriture, qu'il personnalise (on le remarque souvent, Stilitano porte en son nom le « style » de Genet¹⁹⁰). Puis, au moment où Antigone se substitue à Stilitano, on a vu que les pronoms personnels ne cessent de vaciller avec le temps de la narration : on passe ainsi de « il me conduisit », à « je ne savais plus », « un athlète me promenait », « une Antigone me faisait escalader » à « ma main était confiante, mais j'avais honte¹⁹¹ » ; une progression de pronoms qui culmine comme chez Artaud en l'espèce de la main du narrateur (de l'écrivain). La succession suggère également comme chez Artaud la fonction de catalyseur que joue pour lui Antigone dans l'écriture, en mettant en lumière un bouleversement temporel.

¹⁸⁸ Jean GENET, *Journal du voleur*, op. cit., p. 43.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Il est d'ailleurs désigné d'un sobriquet éloquent, « Stil », et figure plus loin « le stylet traversant le cœur » du narrateur, comme le souligne Nathalie FREDETTE dans *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal, XYZ/Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théorie et littérature », 2001, p. 146.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 43-44.

On passe en effet du passé simple à l'imparfait, pour aboutir, après l'apparition d'Antigone, au futur antérieur et à la « condensation » historique entre imagerie chrétienne et lecture grecque que nous avons indiquée : « Sous un ciel tragique, les plus beaux paysages du monde je les aurai parcourus quand Stilitano la nuit prenait ma main ».

D'abord, avant l'apparition d'Antigone, « Stilitano me prend la main » : il *prend* le narrateur lui-même (Genet souligne ici le caractère à la fois sexuel et l'enjeu ontologique de la *prise* de Stilitano). Ensuite, Stilitano est remplacé par Antigone. Alors, « ma main est confiante » : « ma main » est le sujet de l'action (c'est la main du narrateur ou de l'écrivain qui est alors mise en lumière). Enfin, après que Stilitano ait été remplacé par Antigone, « Stilitano prenait ma main » : sa main lui est alors somme toute rendue (le narrateur *revient à lui-même*, pour ainsi dire). De l'apparition à la disparition d'Antigone, l'accent est donc déplacé de la prise à la main de l'écrivain (« Stilitano *me prend* la main » ; « Stilitano prenait *ma main* »). Antigone marque ainsi dans le texte le procès même de l'écriture, le combat ontologique qu'elle représente pour Genet comme pour Artaud.

En outre, le futur hypothétique qui gouverne la phrase où Artaud exprime son désir de s'appropriier Antigone (« qui me la redonnera »), de même que l'antériorité qui règne sur celle de Genet (« déjà, nous n'avions »), signalent que leur combat d'écrivain correspond « en sous-main » à celui de l'Histoire. Dans leurs deux textes, il s'agit de faire venir Antigone – et l'univers grec de la tragédie auquel elle est associée – sur un autre terrain que le sien : le leur, à savoir « chez les Français » comme le dit le titre énigmatique d'Artaud. Il s'agit pour Artaud comme pour Genet d'entremêler l'origine (linguistique, ontologique et culturelle) d'Antigone avec la leur : celle de leur écriture.

Évelyne Grossman attribue au nom de « Germaine », la petite sœur d'Artaud qui est l'une de ses « filles de cœurs », un pouvoir bénéfique de « germination »¹⁹², de la même façon que, dans *Glas*, Derrida accorde au patronyme de Genet (qui évoque la fleur du même nom, le genêt) celui de la « dissémination »¹⁹³. Antigone agit de même que tous les noms d'importance dans l'œuvre d'Artaud et de Genet. Mais il est une distinction capitale entre les forces disséminatrices du *germen*, du *genêt* et de ce qu'on pourrait appeler l'*antigoné* : le nom d'Antigone n'émane pas de la famille d'Artaud et de Genet, il ne leur est pas « propre ». Artaud et Genet ne le trouvent pas dans leur arbre généalogique ; c'est à la mythologie qu'ils le prennent.

Or cette différence est capitale, pensons-nous, car pour se remettre au monde dans leur écriture, Artaud et Genet procèdent moins généalogiquement (en se référant à l'arbre familial) que « figurativement » (en se tournant vers l'Histoire). Pour désigner le procédé d'écriture qui consiste chez Artaud et Genet à puiser des figures impunément dans l'Histoire (*comme* dans la mythologie, *comme* dans la littérature) et à les faire venir dans leur texte pour « refaire » leur propre histoire, nous proposons le terme « reconfiguration », que nous avons forgé en nous inspirant de la « défiguration »¹⁹⁴ théorisée par Évelyne Grossman.

¹⁹² « On peut faire l'hypothèse que le nom de sa jeune sœur Germaine, morte accidentellement lorsqu'il avait neuf ans, devient l'un des signifiants majeurs de l'équivalence qu'il tisse entre les filles de cœur et les syllabes inventées de sa langue poétique. [...] Redire le nom de Germaine et, de ce *germen*, faire proliférer une langue infinie, tel est l'un des enjeux de l'écriture glossolalique. Alors, par transfiguration poétique, le *nom* de Germaine entre dans la langue et, par une série de déplacements phoniques et sémantiques, ses lettres deviennent "syllabes émotives" ; elles incarnent dans l'écriture d'Artaud le pouvoir de germination de la mort. » (Évelyne GROSSMAN, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte, op. cit.*, p. 171-172.)

¹⁹³ Notre analyse de la figure et du nom d'Antigone concorde avec celle que mène Évelyne Grossman (cf. *ibid.*, p.171-175), et l'on peut de fait comparer le pouvoir de germination du *germen* qu'elle éclaire dans ce passage au « *pharmakos* » élaboré par Derrida dans *La Dissémination*. Le rapprochement d'Artaud et de Genet en suggère de fait un autre dans l'œuvre de Derrida : celui de *La Dissémination* et de *Glas* (car la question du nom, du propre – du *genêt* et de sa réappropriation en forme de dissémination – traverse également toute la lecture derridienne de l'œuvre de Genet).

¹⁹⁴ La « défiguration » désigne l'ensemble des processus grâce auxquels les écritures de la modernité déjouent la violence inhérente aux assignations identitaires (Évelyne GROSSMAN, *La Défiguration*).

Antigone est orpheline, n'a pour toute famille que des morts. C'est du moins ce qu'elle clame, car sa sœur Ismène n'est pas morte, mais la pièce de Sophocle commence par son reniement, sa liquidation symbolique que son tout dernier mot achève. La dernière plainte sur laquelle elle s'efface l'oublie de fait cruellement : « Voyez, ô fils des chefs de Thèbes, la seule qui survive des filles de vos rois, voyez ce qu'elle souffre – et par qui ! – pour avoir rendu hommage, pieuse, à la pitié ! »¹⁹⁵. En un sens, Genet n'est pas plus orphelin qu'Antigone ou Artaud : on sait aujourd'hui que la mère de Genet l'a gardé quelques mois avec elle et qu'un frère lui a par ailleurs survécu. Il n'en demeure pas moins qu'Artaud, comme Genet, se donne à nous comme « fils unique » de leur œuvre. Et c'est ce qui les unit le plus fortement à la figure d'Antigone.

On l'a noté, c'est par une simple anacoluthie qu'au passage du *Journal du voleur* que nous venons d'analyser succède le moment où Genet relate tout ce qu'il sait « de ses origines ». Après leur nuit de noces, tout est dit : « Nous vécûmes ainsi quelques jours »¹⁹⁶. Puis, « un soir », Jean apprend que le cherche le carabinier auquel il a volé la pèlerine que lui avait proposé d'acheter Stilitano, ce qui avait constitué le prétexte de leur rencontre : « Je prévins Stilitano qui me dit qu'il se chargerait d'arranger l'affaire et il sortit./ Je suis né à Paris le 19 décembre 1910.

Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004). Dans son ouvrage, Évelyne Grossman utilise par ailleurs un autre concept, qui vient préciser l'enjeu de la « défiguration » : la « désidentité » qui renvoie au mouvement complexe selon lequel l'identité implique généralement « des identités » dans ces écritures. Il va sans dire que la modernité d'Artaud et de Genet s'inscrit dans cette perspective. Le terme de « reconfiguration » vient toutefois éclairer, croyons-nous, la spécificité du rapport qu'Artaud et Genet entretiennent à l'égard de la « figuration », la singularité de leur traitement des figures : les préfixes « re » et « con » dénotant le retour, la reprise, l'importance de la dimension temporelle dans leur processus de création, de même que le mouvement de convergence, le travail de condensation au cœur du combat ontologique que constitue pour eux l'écriture. Le mot « reconfiguration » souligne en outre qu'Artaud et Genet effectuent leur travail de « condensation » poétique à partir de figures qui ne sont pas nécessairement issues de leur histoire familiale (tels le *germen* d'Artaud ou le *genêt* de Genet) ; d'autres figures proviennent de l'Histoire (comme l'*antigone*).

¹⁹⁵ SOPHOCLE, *Antigone*, op. cit., p. 75.

¹⁹⁶ Jean GENET, *Journal du voleur*, op. cit., p. 46.

Pupille de l'Assistance publique, il me fut impossible de connaître autre chose de mon état civil [...] »¹⁹⁷.

C'est de même, sans aucune transition, que le combat ontologique d'Artaud dans *Antigone chez les Français* verse dans le genre du « pogrom historique » :

[...] il me faut cette main de pitié que la force Antigone de l'être avait su détacher de son être contre l'être où elle se voyait./ Car nul n'a pu pleurer sur un mort s'il n'a d'abord pleuré sur soi-même, et s'il n'a su ensevelir son soi-même comme l'autre de son moi : le mort./ Cette force de pitié est française. C'est une force d'honnêteté interne qui nous pousse à nous garder franc avec nous-mêmes, et à ne jamais nous mentir à nous-mêmes, dans la tourmente de l'inconscient et des corps. (*O*, 940)

Au moment étrange où Artaud attribue « la force Antigone de l'être » qu'il cherchait jusque-là à s'approprier au « Français », son épopée ontologique devient celle de la France tout entière : de même que « Stilitanantigone » *prend* Jean par la main, celle d'« Artanantigone » *prend sur elle* la France tout entière :

Bien des corps étrangers montent en nous à toute heure qui veulent prendre la place intouchée de notre âme, et le Français est ce moi éternel qui n'a jamais abandonné son âme, et comme Saint Louis a mieux aimé mourir de la peste que de céder à ses ennemis. Et nous n'avons pas de plus grand ennemi au monde que notre corps au moment de la mort. (*O*, 940)

Artaud continue à multiplier les expressions pronominales et à souligner, donc, l'aspect ontologique de la lutte dont il traite (« en nous », « notre âme », « son âme », « ses ennemis », « notre corps »), mais il emprunte soudainement et de manière tout à fait remarquable le pronom sujet « nous » pour le faire : il est extrêmement rare en effet qu'Artaud s'associe à un groupe ou qu'il s'exprime au moyen de ce pronom. Si c'est à l'heure où la France est occupée par l'Allemagne qu'Artaud a pu rédiger ce texte, ce que le lexique de « l'étranger » ne manque pas d'évoquer (le motif

¹⁹⁷ *Ibid.*

du « corps étranger », du virus « de la peste » et la présence d'« ennemis), s'y agit-il pour autant d'histoire, voire d'identité nationale ? La suite du texte, comme le reste de l'œuvre d'Artaud, nous incline à penser tout le contraire (le motif de « l'invasion » date de ses tout premiers écrits). Au moment même où Artaud inscrit le motif « français » le plus pesamment, où il le répète intensivement, c'est paradoxalement pour souligner ce qui le sépare des Français – sa mémoire intemporelle :

Nul n'a pu être français et naître en France s'il n'a pas su un jour se dissocier de ce corps qui nous enserme comme un ennemi étranger, et contre lequel il a gagné sa nature, et tout ce qui est en France et Français est la conséquence de ce combat ; mais qui le sait encore aujourd'hui. (*O*, 940)

C'est un *leitmotiv* de l'œuvre d'Artaud, qu'il s'y révèle ainsi fréquemment comme l'unique témoin d'événements scandaleusement oubliés par l'Histoire, par des phrases interrogatives souvent sans point d'interrogation, telle celle que nous avons précédemment analysée dans ce texte (« Qui me redonnera à moi aussi mon Antigone ») :

Mais est-ce que je n'y suis pas entré/ dans cette foutue branleuse vie/ depuis cinquante ans que je suis né. (*O*, 1137)

Pourquoi un monde fait comme cela,/ je dis aussi stupidement que cela,/ ce monde d'abécédaire, d'arithmétique et d'alphabet,/ et pourquoi pas un monde sans chiffre ni lettres, fait uniquement pour des illettrés qui n'auraient jamais su compter. (*O*, 1526)

Qui ne voit que c'est justement ce cadre maintenant invétéré de chiffres et de lettres qui a fini par asphyxier et par perdre ataviquement l'humanité. (*O*, 1526)

Tout le monde dans le monde des lettres déplore cent ans après sa mort la fin sinistre de la vie du poète Gérard de Nerval, mais qui parmi ses amis aurait eu l'idée de l'éviter ou de la soulager.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Antonin ARTAUD, « Lettre à Henri Parisot », dans *Œuvres Complètes*, t. IX, *op. cit.* p. 236.

Ce sont des plaintes tragiques : elles n'ont pas de point d'interrogation parce qu'elles ne s'adressent à personne, c'est-à-dire, bien sûr, à tous¹⁹⁹. Lorsque les personnages de la tragédie en appellent aux dieux, c'est par nous tous qu'ils doivent être entendus. Ainsi peut-on lire le pronom « qui » dans l'appel d'Artaud comme un substitut de « Dieu » : « *Qui*, sinon Dieu, me redonnera mon Antigone ? » Personne : c'est pourquoi l'appel tombe dans le vide, n'appelle même pas de point d'interrogation. Les envolées d'Artaud prennent généralement la forme et la durée d'un paragraphe. Presque chacune d'entre elles peut être lue comme une tirade tragique. Mais ses tirades sont encore plus tragiques lorsque ce type de phrases, interrogatives sans pour autant comporter de point d'interrogation, les conclut, comme celle qui prépare la fin d'*Antigone chez les Français* : « mais qui le sait encore aujourd'hui ». Cette absence de ponctuation chez Artaud symbolise, marque syntaxiquement tout à la fois l'oubli de l'Histoire, la mort des dieux, et avec eux la mort de la tragédie. Peu de textes d'Artaud se font aussi insistants quant au scandale de l'oubli. Toute la fin d'*Antigone chez les Français* gravite en effet autour des oubliés sous la forme d'un dialogue tragique apparemment sans destinataire :

La Terre de France fut le théâtre d'un étrange et mystérieux combat qui a eu lieu en réalité et qui eut sa date dans l'histoire mais l'histoire n'en parle pas.
 – Et pourquoi ? Des milliers d'hommes sont morts en France *en groupe* et pour leurs idées et l'histoire n'en a jamais parlé. (O, 940, c'est Artaud qui souligne.)

« Mais qui le sait encore aujourd'hui », entend-on comme en écho après chacune des plaintes d'Artaud. Si les textes d'Artaud et de Genet basculent d'une simple anacoluthie sur leur propre destin, c'est naturellement que le destinataire de leur texte n'est d'abord et avant tout nul autre qu'eux-mêmes. Qui d'autre pour vouloir

¹⁹⁹ Dans une lettre qu'Artaud adresse à Jacques Prevel, datée du 14 avril 1946, on trouve également la phrase suivante écrite en grandes capitales : « QUAND POURRAIS-JE ENFIN TRAVAILLER EN PAIX. » (Jacques PREVEL, *En Compagnie d'Antonin Artaud*, op. cit., p. 27.)

de ces « guerriers » « à la gueule trouée », qui s'obstinent, de texte en texte, à reprendre leur histoire en même temps que l'Histoire en main, à avancer ?

[...] Je crois qu'il y a un état où le guerrier
la gueule trouée
et mort, reste là
il continue à se battre
et à avancer,
il n'est pas mort,
il avance pour l'éternité./

Mais qui en voudrait
sauf moi ? (O, 1523)

Avec Artaud [...] on a cette impression d'avancer.²⁰⁰

1.3.4. La main d'Antigone ou « le marteau du philosophe »

On a noté en introduction la tendance qui, chez la critique d'Artaud et de Genet, consiste à diviser leurs œuvres en genres ou en différents corpus (roman, théâtre, textes sur l'art) à partir de leur histoire. Il est en effet fréquent qu'on cherche à interpréter la genèse de leurs œuvres pour déterminer à quel moment au juste celles-ci versent dans leur part sombre, indésirable, voire illisible. Michel Foucault souligne la vanité de telles divisions dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* :

Peu importe le jour exact de l'automne 1888 où Nietzsche est devenu définitivement fou, et à partir duquel ses textes relèvent non plus de la philosophie, mais de la psychiatrie : tous, y compris la carte postale à Strindberg, appartiennent à Nietzsche, et tous relèvent de la grande parenté de *L'Origine de la tragédie*.²⁰¹

Foucault prône ici une lecture impartiale, totale, de l'œuvre de Nietzsche.

Mais lorsqu'il interprète le cri par lequel Nietzsche se proclame à la fois Christ

²⁰⁰ Jean GENET, *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, op. cit., p. 263.

²⁰¹ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 662.

et Dionysos comme « le moment où [son] œuvre devient impossible », ne succombe-t-il pas à la tentation même qu'il dénonce ?

Le dernier cri de Nietzsche se proclamant à la fois Christ et Dionysos, ce n'est pas aux confins de la raison et de la déraison, dans la ligne de fuite de l'œuvre, leur rêve commun, enfin touché, et aussitôt disparu, d'une réconciliation des « bergers d'Arcadie et des pêcheurs de Tibériade » ; c'est bien l'anéantissement même de l'œuvre, ce à partir de quoi elle devient impossible, et où il lui faut se taire ; le marteau vient de tomber des mains du philosophe.²⁰²

En outre, Foucault ne pose-t-il pas le geste même qu'il dit vouloir contrecarrer lorsqu'il formule le vœu qu'Artaud « apparten[ne] un jour au sol de notre langage, et non à sa rupture » ? Au questionnement critique, Foucault oppose soudain un souhait prophétique : bien qu'il soit louable, l'horizon qu'il esquisse alors ne repose pas moins, en effet, sur la division qu'il affirme vouloir contrer :

Peut-être un jour, on ne saura plus bien ce qu'a pu être la folie [...]. Artaud appartiendra au sol de notre langage, et non à sa rupture [...]. Tout ce que nous éprouvons aujourd'hui sur le mode de la limite, ou de l'étrangeté, ou de l'insupportable, aura rejoint la sérénité du positif.²⁰³

Pour échapper à un rapport à *l'œuvre en tant que symptôme ou vérité de l'histoire*, Foucault ne se reporte-t-il pas sur sa postérité comme sur *l'histoire en tant qu'ultime vérité de l'œuvre* ? N'appelle-t-il pas de son vœu les critiques à poursuivre avec encore plus d'assiduité le questionnement qu'il dit chercher à court-circuiter ?

À quel moment l'événement prophétisé par Blanchot puis par Foucault – l'heureux épuisement du nom d'Artaud par l'Histoire – se produira-t-il ou se sera-t-il produit, ne cesse-t-on effectivement de s'interroger depuis. Car comment

²⁰² *Ibid.*, p. 662. On croirait entendre le jugement du docteur L. (qui a été identifié comme étant Lacan) : en 1937, il l'avait diagnostiqué « fixé » à son retour d'Irlande : Artaud lui donna tort, puisque son œuvre était loin d'être finie. Nietzsche n'est-il pas également fixé par Foucault ici, et peut-être encore plus irrémédiablement qu'Artaud par Lacan : rétrospectivement ?

²⁰³ Michel FOUCAULT, « La Folie, l'absence d'œuvre », *La Table ronde*, mai 1964, cité par Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI dans *L'Anti-Edipe*, *op. cit.*, p. 157, n. 59.

ne serait-on pas séduit par l'idée qu'Artaud finisse par nous appartenir, au moins un peu, historiquement ? On voudrait tellement que Foucault ait un jour raison. Mais ne voudrait-on pas aussi qu'il ait pour toujours tort, irrémédiablement tort ? La seule manière d'être sûr d'en avoir fini avec cette manie tout aussi bien critique que clinique, de diviser, de catégoriser, ne serait-elle pas en effet que Foucault ait tort ? Ce serait se libérer de l'Histoire, ou si l'on préfère du temps : un programme impossible.

C'est pourtant celui qu'ont en commun Artaud et Genet avec Nietzsche. Comme Antigone dans le texte d'Artaud, ils tentent de passer du « réel » à « l'éternel » : par un combat ontologique de chaque instant, d'accéder à l'immortalité en même temps qu'à l'éternité. On se gardera pour autant d'en conclure que leur écriture accomplit quelque sublimation que ce soit : à l'instar d'Antigone, Artaud et Genet ne cherchent nullement à triompher *de* la mort, mais *par* la mort, *grâce* à la mort. Comme Antigone, ils fondent toute leur « œuvre » sur une alliance avec la mort pour « faire avec » la vie. Chez Artaud et Genet, le cri de Nietzsche, de l'œuvre, ne signe pas la fin, mais le commencement, l'éternel, le sempiternel commencement.

1.3.5. Lire du point de vue d'Antigone : *voire l'histoire*

Harcamone s'accrochait à moi. Il me pressait de trouver le secret. Et je faisais appel à tous mes souvenirs de miracles, connus ou inconnus, à ceux de la Bible, à ceux des mythologies, et je cherchais l'explication vraisemblable, l'espèce de tour de passe-passe très simple...

– Jean Genet, *Miracle de la rose*.

Antigone chez les Français et *Journal du voleur* ont un même enjeu ontologique. Artaud et Genet s'y « refont » par l'entremise d'une même figure mythologique, Antigone. Non contents de confondre leur histoire avec la sienne, on a démontré que, pour ce faire, Artaud et Genet entremêlent la tradition grecque (dont Antigone et son père Œdipe sont les représentants par excellence) et la tradition judéo-chrétienne que trahit la temporalité de leurs textes : Antigone chez Artaud vient le « supporter » dans son « supplice » et « relever » l'âme de Français morts au combat « à l'époque de Jeanne d'Arc », de même qu'elle vient « relayer » chez Genet une « passion » qui est vécue comme un « calvaire ». Antigone figure ainsi dans leur texte le lieu où le personnel et le culturel s'amalgament, où l'ontologique embrasse l'historique. Artaud et Genet sont pourtant loin d'être des mémorialistes, puisqu'ils ne respectent pas du tout la chronologie de l'Histoire. Pourquoi donc cette double confusion, sinon parce que l'apparition d'Antigone dans leur texte est le lieu non d'une *inscription* (ce que produirait la simple identification d'Artaud et de Genet avec elle), mais d'une *réinscription* (en même temps que leur histoire, c'est l'Histoire qu'ils réécrivent) : parce qu'ils perçoivent l'écriture non comme un enregistrement fidèle, donc, mais bien plutôt comme une « émission » ? Si Artaud et Genet s'identifiaient purement et simplement à la figure d'Antigone, ils se feraient

comme elle les héritiers d'Œdipe. S'il y a bien identification, elle est plus profonde : *c'est leur écriture qu'ils identifient à son œuvre.*²⁰⁴

Or l'œuvre d'Antigone, on l'a dit, résiste absolument à celle de son père : elle se refuse à perpétuer la malédiction de sa lignée, elle mourra vierge, n'aura pas d'enfants. Pour toute « descendance », elle n'a que sa descente au tombeau, mais c'est toute une descendance, toute une victoire ! L'œuvre d'Artaud et Genet est un tel tombeau, où se rencontrent et se fondent l'une dans l'autre les traditions grecque et latine qu'ils évoquent.

« Œdipe et le Christ se rencontrent dans un escalier », écrit Derrida dans *Glas*²⁰⁵. Précisons que cette rencontre chez Genet ne se fait pas sans l'entremise d'Antigone. Sa main pallie au moignon de Stilitano et « décharge » : *Antigone écrit*²⁰⁶. L'union de Jean et de son style en l'espèce de sa « nuit de noces » avec Stilitano signe leur fin à tous les deux (Œdipe et le Christ), pour le profit de l'œuvre de Genet. De même, Jeanne d'Arc et Antigone se rencontrent sur le champ de bataille, pour le bénéfice de l'œuvre d'Artaud, qui amalgame leurs « supplices » en même temps que mythologie et Histoire : « [...] le supplice de Jeanne d'Arc est tout ce que l'histoire a su garder et relater de cette volonté de combustion » (*O*, 940). Cette force de « combustion » est aussi celle d'Antigone.

Si Artaud et Genet cherchent à se soustraire comme Antigone à l'héritage malsain qui les constitue pour se refaire eux-mêmes, leur œuvre est-elle

²⁰⁴ On l'a mentionné, l'espace et la manière, la situation qui marque l'apparition d'Antigone ne sont pas anodines : elle survient chez Genet dans un escalier et chez Artaud sur le champ de bataille, mais les deux se concentrent sur sa main. Or on sait que l'ascension ou le ravissement pour Genet et la bataille ou le combat pour Artaud sont des motifs de prédilection et qu'ils leur servent souvent de métaphore pour dire l'expérience de l'écriture (les sorts d'Artaud sont par exemple en eux-mêmes des champs de bataille et on ne compte pas les « enchantements » de Genet qui donnent lieu à des méditations sur l'écriture).

²⁰⁵ Jacques Derrida, *Glas*, *op. cit.*, p. 200.

²⁰⁶ Ce serait notre réponse à la question que Derrida laisse en suspens : « Qui donne un coup de main à qui dans l'histoire ? A qui revient la main ? Quel sens a-t-elle à trembler ? Qui émet gl, la décharge du fluide ? » (*ibid.*, p. 202).

pour autant « anti-œdipienne », an-œdipienne? Il est indéniable que de telles jonctions historico-textuelles chez Artaud et Genet sont à la fois le lieu d'une destruction et d'une recreation. Mais si leur œuvre est anti-œdipienne, c'est, pensons-nous, de manière foncièrement « antigonienne » : la destruction par le tombeau n'est pas totale, leur travail de condensation provoque une sorte de décomposition. La main d'Antigone enterre pour conserver, mais pour se conserver elle-même peut-être plus que son frère. Elle s'enterre avec lui, en fait à sa place : l'épisode de sa propre descente au cachot dans la pièce de Sophocle n'éclipse-t-il pas en effet de beaucoup celui de l'ensevelissement de son frère ? De même, Artaud et Genet conservent toujours un double, un atout ou une carte dans la manche qui n'est autre que leur propre blessure de guerre : « mon frère le moi » pour Artaud ; « le moignon de Stilitano » pour Genet. Ils enterrent et honorent en leur œuvre le danger, l'effroi qu'ils *doublent* : Artaud *double* son moi de son écriture « non moïque » ; Genet *double* le bras manquant de Stilitano de son écriture impudique.

D'Artaud, on pourrait dire qu'il écrit comme Derrida l'affirme brillamment de Genet, « en *Œdipe* » – à ceci près, ajoutons-nous, que ce mystérieux langage, ils l'emploient tous deux « du point de vue d'Antigone » :

[...] non pas *dans* l'*Œdipe*, mais *en Œdipe*, comme une musique est composée *en*, un livre écrit en – telles ou telles lettres. *Sur Œdipe*, monté sur Œdipe comme sur une monture, un chevalet, un socle ou une bague. Celui qui monte n'est pas plus pour Œdipe que contre Œdipe, dans lui que hors de lui.²⁰⁷

Car Derrida ne décrit-il pas ainsi, plus que le langage d'*Œdipe*, l'exacte position d'Antigone par rapport à son héritage ? Derrida dit de Genet qu'il « *décrit* le point de vue d'*Œdipe* », qu'il « en parcourt la surface d'aveuglement depuis la pointe d'un style dont vous ne saurez jamais s'il appartient ou non à la surface décrite.

²⁰⁷ Jacques DERRIDA, *Glas, op. cit.*, p. 94. (C'est Derrida qui souligne.)

Elle y touche, certes. Mais il faut savoir lire ce point de contact »²⁰⁸. Si cette description de l'écriture de Genet est tout à fait juste, ne se rapporte-t-elle pas effectivement plutôt au point de vue légèrement décalé, hyper lucide, d'Antigone par rapport à la malédiction qui s'est abattue sur son père ? Artaud et Genet font s'accoupler les traditions grecque et latine dans une union plus destructrice encore que celle qui a donné naissance à Antigone, parce qu'ils le font non du point de vue d'Œdipe (qui serait celui de la répétition inconsciente), mais de celui d'Antigone (de la manière la plus consciente : *pour* le bénéfice de leur œuvre et *contre* nous).

Notre analyse nous conduit en fait à proposer une relecture de *Glas* à partir du même point de contact que les textes d'Artaud et de Genet : à partir de la tache aveugle de sa colonne droite qui est aussi l'épine dorsale de sa colonne gauche : Antigone. Derrida qui, dans *Glas*, critique si sévèrement tous les types possibles de lectures semble y laisser la sienne en suspens. S'il lui arrive d'y décrire sa méthode de lecture, ce n'est de fait jamais que négativement²⁰⁹ ; Derrida l'affirme par contre de manière forte dans une petite colonne en marge de son essai sur Hegel... C'est en annonçant « le théâtre familial » dont Antigone est l'héritière emblématique, en préparant son « entrée en scène » quelques dizaines de pages plus loin, donc, que Derrida associe en quelque sorte sa propre façon de lire à celle de Hegel (d'un certain Hegel qu'il s'apprête, par l'entremise d'Antigone, à jouer contre un autre Hegel²¹⁰) :

Hegel tient compte du fait textuel mais aussi de la nécessité de le relever : si le lecteur reçoit passivement le texte évangélique, sans activité spirituelle, sans répétition vivante, il n'y verra que des contradictions formelles,

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 224.

²¹⁰ Antigone constitue un moment, sinon *le* moment, négatif de la dialectique de Hegel : figure féminine, elle est la représentante des lois primitives, non écrites, de la famille, qui s'opposent aux lois publiques de l'État. Hegel en fait en quelque sorte le symbole de ce qui menace de l'intérieur l'ordre social. Et Derrida jouera de l'ironie d'Antigone contre la dialectique de Hegel.

mais s'il sait lire au contraire, ne se contentant plus de lire, il en ira tout autrement. Tout dépend de l'esprit du lecteur. [...] Les variations, la diversité dépendent ici du degré de conscience du lecteur et de ce qu'il peut penser des rapports vivants, comme de « l'opposition du vivant et du mort ».²¹¹

On sent bien que ces mots qui concernent Hegel, mais qui sont tous de Derrida, ont une portée plus générale : nous y voyons sa propre éthique de la lecture encryptée. La « répétition vivante » dont il y fait l'éloge entre en résonnance avec la méthode que nous avons proposée comme seule manière de lire les étranges condensations gréco-latines d'Artaud et de Genet. En un mot, ce que nous avons appelé lire « à la grecque » consiste chez Artaud et Genet à *voire* l'Histoire, pour reprendre cet autre vocable que lance Derrida dans *Glas* :

Voire./ Ce mot reviendra désormais à dire le vrai (*verus*, voirement), mais aussi le suspens indécié de ce qui reste en marche ou en marge dans le vrai, n'étant néanmoins pas faux de ne plus se réduire au vrai./ Ailleurs défini : le vraiment feint.²¹²

« Voire », c'est l'heureuse expression que Derrida emploie ici pour déconstruire l'opposition morale entre vérité et mensonge, souligner « l'illusion » qu'elle entraîne inévitablement. Contre la « division » caractérisant le type de lecture qu'on a critiquée en introduction, c'est une telle « vision », ou plutôt « bi-vision » que nous prôtons en nous appuyant sur la singulière lecture-écriture qu'Artaud et Genet pratiquent lorsqu'ils font impudemment se rencontrer sur la page les figures qu'ils vont cueillir dans la mythologie *comme* dans la littérature *comme* dans l'Histoire.

Lire, pour Artaud et Genet, tout comme écrire, consiste donc à *voire*. Pour les lire à notre tour, lire « vraiment » leur *germen* (Grossman), leur *genêt* (Derrida) ou leur *antigonê*, comme pour lire *Glas* d'ailleurs, une seule solution : lire double, comme on dit « voir double » ; lire leur combat double,

²¹¹ Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit., p. 89.

²¹² *Ibid.*, p. 52.

leur texte double (leurs deux formes de textualité, leur « existence » et leur « texte ») ; lire le vrai et le faux, indifféremment – aussi indifféremment, aussi criminellement qu’eux-mêmes puisent à l’histoire, à la mythologie et à la littérature comme à un seul Livre ; lire le comédien *et* le martyr, le théâtre *et* son double, bref, lire ce point de condensation, cet éternel commencement qui rend Artaud et Genet si uniques – leur théâtralité.

On disait de moi que je voyais double, alors que je voyais le double des choses.

– Jean Genet, *Miracle de la rose*.

CHAPITRE II

D'UN ABANDON INTÉGRAL :

DE LA RÉSISTANCE À L'ÉVANOUISSEMENT à L'ÉVANOUISSEMENT COMME RÉSISTANCE

Nous serons la matière qui résiste et sans quoi
il n'y aurait pas d'artistes.

– Jean Genet, *L'Enfant criminel*.

Là où il y a de la métaphysique,
de la mystique,
de la dialectique irréductible,
j'écoute se tordre
le grand côlon
de ma faim
et sous les impulsions de sa vie sombre
je dicte à mes mains
leur danse
à mes pieds
ou à mes bras.

Le théâtre et la danse du chant,
sont le théâtre des révoltes furieuses
de la misère du corps humain
devant les problèmes qu'il ne pénètre pas
ou dont le caractère passif,
spécieux,
ergotique,
impénétrable,
inévident
l'excède.

– Antonin Artaud, *Post-Scriptum à Pour en finir
avec le jugement de dieu*.

2.1. « Mourir vivant » plutôt que « vivre mort » : doubler le combat

Dans ce chapitre, nous nous penchons en premier lieu sur la manière dont Artaud et Genet dénoncent la dialectique au cœur de tout rapport de pouvoir, par le renversement subversif du juge et du criminel dans *Pour en finir avec le jugement de dieu* et *L'Enfant criminel*. Ces deux textes rédigés pour la même série radiophonique questionnent, comme nous le montrerons, la légitimité des lois humaines face à d'autres lois, plus dignes aux yeux d'Artaud et de Genet : les lois primitives, non écrites, qu'invoque également Antigone, dont on ne se souvient jamais si bien qu'en frôlant la mort ou en défaillant (par le cri, par le chant, par l'évanouissement). L'opération que *Pour en finir avec le jugement de dieu* et *L'Enfant criminel* accomplissent est assez puissante pour que ces œuvres connaissent de manière significative le même destin : leur mise au silence, la censure¹.

Mourir vivant plutôt que vivre mort : c'est le principe éthique, qui fait échapper Artaud « le mômo » et Genet « l'enfant criminel » à la dialectique du jugement, sur lequel nous nous penchons en second lieu. Plus spécifiquement, nous examinons comment Artaud et Genet défient le temps par le dessin et l'évanouissement, autrement dit : comment ils passent, telle Antigone dans le texte d'Artaud que nous avons analysé, de la réalité à l'éternité, comment ils se remettent au monde à partir de leur défaillance, de leur mort, et comment cette mort nous engage en tant que lecteurs.

Artaud écrit comme il dessine et dessine comme il écrit. C'est une réversibilité à laquelle il tient : « Mes dessins ne sont pas des dessins mais des documents,/ il faut les regarder et comprendre ce qu'il y a *dedans* » (*O*, 1049, c'est Artaud qui souligne). C'est à ce mystérieux « dedans » que nous nous intéressons enfin dans les dessins

¹ Artaud et Genet sont en quelque sorte « mis à l'index » comme Antigone est mise au tombeau.

d'Artaud comme dans les évanouissements de Genet, autrement dit, au point de jonction entre dessin et écrit, entre conjuration et révélation chez Artaud, comme entre perte et reprise de conscience, entre tentation et révélation chez Genet. Ce point de contact où, chez l'un et l'autre, l'Histoire et leur histoire se rencontrent, est un moment fondamental de reconfiguration : personnel, ontologique, comme on l'a démontré dans le premier chapitre, mais aussi collectif et esthétique, comme on le verra dans celui-ci.

Les points de condensation où tout tombe, où tout meurt dans les dessins d'Artaud et les évanouissements de Genet, forcent en nous une double vision, un *voire*, qui, comme on l'avancera de fait dans le troisième chapitre, doit être considéré sous un angle éthique : c'est à partir de la *clairvoyance* à laquelle les deux écrivains nous invitent que tout peut « prendre », que tout peut naître et vivre. Derrière les dessins d'Artaud et les évanouissements de Genet, c'est en effet toute leur esthétique de la réception qui se profile.

2.1.1. *Pour en finir avec le jugement de dieu et L'Enfant criminel*

La condensation stylistique qui a fait l'objet de notre chapitre précédent, la manière frappante dont Artaud et Genet font venir indifféremment dans leur texte des figures historiques, mythiques ou artistiques pour « se refaire », leur constante « reconfiguration », agonique et théâtrale, nous nous proposons maintenant de l'examiner dans ses implications tout à la fois éthiques et esthétiques en adjoignant deux fragments d'un des derniers textes d'Artaud : « mourir vivant » plutôt que « vivre mort » (*O*, 1644).

Ces mots, qui rendent bien compte de l'im-posture d'Artaud et de Genet face à leurs contemporains, Artaud les écrit dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, texte qu'il compose en vue du cycle radiophonique « La voix des poètes » auquel Fernand Pouey l'invite à participer en novembre 1947. Ce dernier y convie également Genet, qui rédige pour l'occasion *L'Enfant criminel*. Scandalisé par le langage « trop cru » d'Artaud et l'amoralité de Genet, Wladimir Porché, le directeur général de la Radiodiffusion française, interdit au dernier moment la diffusion des deux émissions².

A priori, le propos et le format de l'émission d'Artaud n'ont rien à voir avec ceux de Genet. Leurs deux textes ont pourtant plus que le fait d'avoir été censurés en commun. Artaud et Genet y prennent tous deux une position franchement intenable par rapport à un même sujet, à savoir l'encadrement institutionnel des enfants. À travers une sorte de méditation fantasmagorique, Artaud dénonce le prélèvement du sperme des élèves entrant à l'école publique américaine dans le but de reproduire en masse ouvriers et soldats, et Genet conteste l'adoucissement des conditions d'emprisonnement des jeunes criminels par la justice française. Naturellement, il y a lieu de se demander si l'accusation d'Artaud porte sur un fait réel ou si, comme il en laisse ironiquement lui-même planer l'éventualité, elle ne porterait pas plutôt sur « l'un de ces sales ragots comme il s'en colporte entre éviers et latrines à l'heure de la mise aux baquets des repas une fois de plus ingurgités » (*O*, 1639). De même, si Genet n'est pas le seul à s'instituer contre l'abolition du bagne, sa prise de position est difficilement défendable. Mais si les dénonciations d'Artaud et de Genet semblent

² Afin de bien marquer son désaccord, Fernand Pouey démissionne. Pour plus de détails concernant la censure des émissions d'Artaud et de Genet, on consultera avec intérêt, dans les *Œuvres* d'Artaud, la notice d'Évelyne Grossman (*O*, 1636-1637), le dossier de presse où c'est dans sa première édition que *Pour en finir avec le jugement de dieu* est reproduit (*O*, 1664-1666), et les lettres d'Artaud sur ce sujet (*O*, 1667-1677), de même que la biographie d'Edmund White (*Jean Genet, op. cit.*, p. 360-361). N'est-il pas remarquable que ces deux émissions aient été censurées, qui, peut-être, eussent permis à Genet et Artaud de se rencontrer ?

à prime abord incompréhensibles, c'est qu'ils mènent tous deux en sous-main un combat similaire d'un ordre autrement plus subtil : celui du langage.

Dans un premier temps, on se bornera cependant à observer que ces textes divergent donc considérablement, autant par leur propos que par leur style, et que ces divergences, on peut les étendre à l'ensemble de leurs œuvres. Dans *L'Enfant criminel*, Genet regrette, avec un lyrisme assumé, la « rigueur » d'un ordre ancien :

En effet, je ne connais d'autre critère de la beauté d'un acte, d'un objet ou d'un être que le chant qu'il suscite en moi, et que je traduis par des mots pour vous le communiquer : c'est le lyrisme. Si mon chant était beau, s'il vous a troublé, oseriez-vous dire que celui qui l'inspira était vil ? [...] Nommez donc, si votre âme est basse, inconscience le mouvement qui porte l'enfant de quinze ans au délit ou au crime, moi je le nomme d'un autre nom. Car il faut un fier toupet, un beau courage, pour s'opposer à une société aussi forte, aux institutions les plus protégées par une police dont la force est autant dans la crainte fabuleuse, mythologique, informe, qu'elle installe dans l'âme des enfants, que dans son organisation. Ce qui les conduit au crime, c'est le sentiment romanesque, c'est-à-dire la projection de soi dans la plus magnifique, la plus audacieuse, enfin la plus périlleuse des vies. (V, 387)

Dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud, lui, effrayé par l'interventionnisme du système d'enseignement américain, qu'il symbolise par son accointance avec l'armée³, impose à cet ordre devenu fou le sien. Le coup d'envoi en est donné dès l'exergue de son texte où il encadre, comme pour le cerner et le menacer, l'ordre actuel fait poème de son ordre « glossolalique » ancien fait de « syllabes émotives », qui claquent et pétaradent dans l'esprit du lecteur comme le feraient autant de plombs projetés par deux mitraillettes chargées à bloc (O, 1639) :

³ Cf., plus haut, la distinction qu'établissent Artaud et Genet entre les « guerriers », qui vont au « combat » comme Antigone va à la mort, librement, et les « soldats » qui, intégrant l'organisation qu'est l'armée, vont au champ de bataille parce qu'ils y sont contraints par la société, p. 105-106.

**kré
kré
pek
kre
e
pte**

Il faut que tout
soit rangé
à un poil près
dans un ordre
fulminant.

**puc te
puk te
li le
pek ti le
kruk**

Si la forme grinçante⁴ du texte d'Artaud s'oppose diamétralement à celle, chantante, défendue par Genet, leur argumentation repose néanmoins sur le même constat tragique : la Loi est mauvaise. Il leur faut donc révéler l'action néfaste des entités sociales (l'armée pour le premier, la police pour le second). Sous couvert de « rééduquer » les êtres en toute « bonne volonté », de leur « accorder » ce qu'« on appelle une régénérescence » (V, 384), Genet révèle que la société les porte d'autant plus au crime, et Artaud à devenir les esclaves de machines d'usine ou de guerre « [...] parce qu'il faut produire, il faut » (O, 1640). Tous deux dénoncent le projet social qui consiste à saper la vitalité ou la « cruauté » du petit homme à sa source et ils s'insurgent contre les pratiques de la justice et de l'école qui risquent de miner sa lucidité. Que ce soit par une domination trop rigide tel que le déclare Artaud ou, au contraire, trop lâche comme l'affirme Genet, la loi est mauvaise.

Contrairement à ce qu'on a l'habitude d'en conclure, chez l'un et l'autre, il ne s'agit pas pour autant d'« en finir » avec toute loi. Leur puissance de révolte provient du fait qu'ils s'opposent aux lois des hommes par le truchement d'autres lois, d'ordre primitif : ces mystérieuses lois non écrites et pourtant on ne peut plus accessibles, parce qu'elles sont gravées dans le cœur de chacun, qu'Antigone oppose à Créon.

Autrement dit, l'audace d'Artaud et de Genet n'est pas seulement de s'opposer à la Loi mais de le faire subversivement, au moyen de ces autres lois oubliées

⁴ Ces deux colonnes de glossolalies n'en font pas moins écho à celles de *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* de Genet.

que leur style cherche à nous rappeler. Il n'est pas innocent que leurs textes respectifs soient destinés à être proférés à la radio, de vive voix, les lois des morts qu'Artaud et Genet opposent aux lois sociales des vivants étant « non écrites ». L'ordre glossolalique d'Artaud comme l'ordre lyrique de Genet, pour atteindre sa pleine puissance, devrait être proféré et entendu ainsi qu'un « chant ».

Pour en finir avec le jugement de dieu est une performance tragique, où Artaud module sa voix de manière à atteindre les sonorités les plus aiguës et les plus graves, tant et si bien qu'il constitue à lui seul toute une chorale. De plus, l'émission est divisée en cinq parties dont la dernière, intitulée « conclusion », peut véritablement être lue comme le chant d'un chœur. Elle remplit la même fonction que lui et adopte une forme polyphonique : si les inflexions émanent toutes d'Artaud, on n'en a pas moins l'impression que de nombreuses voix, d'autres voix que la sienne, s'y croisent, s'y questionnent et s'y répondent, parce qu'il leur donne différents tons. En effet, plusieurs questions sont posées, des émotions, de l'étonnement, de la surprise, des doutes y sont exprimés. On y trouve toute la réflexion que le chœur a pour rôle de mener en lieu et place du public dans la tragédie. L'une de ces voix questionne le sens de ce qui vient d'être dit, à laquelle répond la voix principale qu'on assimile à celle d'Artaud :

- Après l'exposition et le dialogue des protagonistes, à quoi vous a servi, monsieur Artaud, cette Radio-Diffusion ?
- En principe, à dénoncer un certain nombre de saletés officiellement consacrées et reconnues :/ 1. cette émission du sperme infantile donné bénévolement par des enfants en vue d'une fécondation artificielle de fœtus encore à naître et qui verront le jour dans un siècle ou plus./ 2. À dénoncer chez ce même peuple américain qui occupe toute la surface de l'ancien continent indien, une résurrection de l'impérialisme [...].
- 3. Vous énoncez là, monsieur Artaud, des choses bien bizarres.
- 4. Oui, je dis une chose bizarre,/ c'est que les Indiens d'avant Colomb étaient, contrairement à tout ce qu'on a pu croire, un peuple étrangement civilisé/ et qu'ils avaient justement connu une forme de civilisation basée sur le principe de cruauté. (O, 1652-1653)

Sitôt ce dialogue entamé, deux autres voix « explicatives » viennent s'y intercaler : « – 5. Et savez-vous ce que c'est au juste que la cruauté ? – 6. Comme ça non, je ne le sais pas. » La voix « questionnante » qui énonce la phrase 5 pourrait être la même qui porte l'étonnement de la phrase 3 (on en doute à l'écoute de l'enregistrement puisque l'une est très aiguë et l'autre extrêmement grave), mais il est certain que la voix « ignorante » qui prononce la réplique 6 n'est pas celle qu'on attribue à la voix principale, celle d'« Artaud » (qui profère les répliques 1, 2 et 4), car Artaud *sait* ce que c'est que la « cruauté ».

C'est pourquoi on peut affirmer avec certitude que cet échange implique au moins trois voix : qu'il s'agit, donc, en quelque sorte d'un chœur, auquel de nouvelles voix viennent se greffer par ailleurs, car les répliques 7 et 8, sortes de « réponses-réactions » à la question de la cruauté soulevée, sont précédées de tirets qui indiquent qu'elles se succèdent et qu'elles proviennent donc de sources différentes :

- 7. La cruauté, c'est d'extirper par le sang et jusqu'au dieu, le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine, partout où on peut le rencontrer.
- 8. L'homme, quand on ne le tient pas, est un animal érotique [...]/ il a en lui un tremblement inspiré, une espèce de pulsation [...].

Même si l'explication que donne la réplique 7 était fournie par la voix principale, le tiret qui introduit la réplique 8 indique bien qu'elle est proférée par une autre voix.

Au total, on dénombre donc entre quatre et six voix dans « la conclusion » de l'émission d'Artaud. Elle se poursuit, mais les répliques n'étant plus numérotées, et pas toujours précédées d'un tiret, il est difficile de déterminer les changements de voix à l'écrit. On distingue simplement qu'une voix principale, celle d'Artaud, est questionnée par une ou plusieurs voix, tantôt dubitative et surprise (« – Vous délirez, monsieur Artaud./ Vous êtes fou »), tantôt confuse

(« – Que voulez-vous dire, monsieur Artaud ? »). Enfin, dans les trois dernières répliques qui rompent et donc rythment l'explication de la voix principale, c'est tour à tour et tout à la fois le doute, la surprise et la confusion qui sont exprimés. Les répliques sont inscrites suivant une diagonale sur la page, comme pour suggérer la rapidité extrême avec laquelle les voix qui prononcent cette ultime réprobation s'enchaînent musicalement, se répètent et se superposent jusqu'à se confondre et s'anéantir d'elles-mêmes :

– Comment cela ?

Comment cela ?

De quelque côté qu'on vous prenne vous êtes fou, mais fou à lier. (*O*, 1654)

À l'idée qu'Artaud vient de proférer : que, pour en finir avec « dieu », c'est à « l'homme » même qu'il « faut » s'en prendre, que « c'est l'homme qu'il faut maintenant se décider à émasculer » (*O*, 1654), le cœur, tel un harmonium ou une montre qu'on aurait trop *remontés* s'emballe, se détraque et s'évanouit. On peut y voir le signe qu'Artaud en a presque terminé.

Tel le héros de la tragédie, ni le doute ni l'étonnement ni la confusion n'ont eu raison de lui : il est décidé à « en finir », à s'en prendre à l'homme « en le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie » (*O*, 1654). Ayant anéanti les voix qui le hantaient, Artaud peut enfin se répondre lui-même, il peut *répondre de lui-même*. C'est lui qui « mène la musique », qui établit la répétition, qui redouble d'ambition à ce moment du poème : « [...] pour lui refaire son anatomie. Je dis, pour lui refaire son anatomie./ L'homme est malade parce qu'il est mal construit » (*O*, 1654).

On perçoit ce changement de ton à la fois à une nouvelle structure énonciative, affirmative sans être explicative (« je dis ») et à un nouveau timbre :

dans la « conclusion » de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, sous la plume mais surtout dans la voix d'Artaud⁵, apparaît une nouvelle rime en « i » (« anatomie », « dis », « anatomie », « construit »). Dans le premier acte de l'émission, Artaud accentue en effet particulièrement dramatiquement les mots se terminant en *é, è, an, au, eu* et *a* (« progrès », « enfant », « tentées », « bras », « enfants », « soldats », « soldats », « lieu », « américain », « il faut », « il faut », « remplacer », « il faut », « il faut », « cuirassés », « aliments », « satiété », « atmosphère », « guerre », « peur », « n'est-ce pas », « culot », « penser », « terre », « né », « peyotl »). Les mots se terminant en *i* sont également accentués lorsqu'il les lit, mais, on l'a dit, cette finale dénonce plutôt que la gravité de la situation son ironie : « pays », « ennemis », « fils », « Russie » et « Staline » surtout, sont ridiculisés, ne serait-ce que par le timbre de voix léger et rieur que prend Artaud pour les prononcer. C'est d'ailleurs par des cris extrêmement aigus qu'il entame le second acte de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, « la danse du Tutuguri » (*O*, 1642-1643), comme pour combattre la nécessité même du combat qu'il vient d'énoncer : pour laisser présager une sortie.

Dans le dernier acte de l'émission, après qu'il ait fait taire les voix qui scandaient jusque-là sa présentation, Artaud explique placidement, ironiquement, la manière dont il entend maintenant procéder « pour en finir avec l'homme et le jugement de dieu qui l'a mal construit », de même qu'à l'écrit, il dispose pragmatiquement les trois éléments à opérer, au centre de la page comme sur la table d'autopsie :

⁵ Pour mieux comprendre ce que ce changement de sonorité a de significatif, il faudrait entendre Artaud insister sur les mots que nous soulignons ici dans l'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, disponible en disque compact (ARTAUD / CHALOSSE, *Pour en finir avec le jugement de dieu* / *Artaud Remix*, Signature / Radio France / INA, 2001).

Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement,

dieu,
et avec dieu
ses organes. (*O*, 1654)

Or à qui donc appartiennent les organes à « refaire » ? S'agit-il des organes de dieu ou de l'homme qui manifestement est le contenant de cet animal microscopique, « dieu » ? Artaud fait syntaxiquement planer le doute sur le propriétaire des organes à opérer. À la « confusion » des trois voix répond donc maintenant celle des trois organes : aussi bien graphiquement (les trois éléments sont disposés au centre de la page les uns au-dessus des autres comme l'étaient précédemment les trois voix) que musicalement (on ne peut pas plus distinguer à qui appartiennent les organes à opérer que les voix au moment où elles s'évanouissent). Il semble donc que l'opération d'Artaud consiste à se débarrasser, à « disposer » des entités sociales qui l'oppressent exactement comme il a antérieurement agencé ou « disposé » les voix qui l'habitaient sur la page : en les superposant les unes sur les autres, ou plutôt en les « montant » les unes contre les autres jusqu'à ce qu'elles « se démontent », « s'entretuent ».

L'opération qu'Artaud entend mener consiste, spécifie-t-il, non à sectionner, découper, diviser les organes de l'homme (lui-même organe de dieu) sur une table de « dissection » mais plutôt à les « gratter » : il accentue le mot lors de l'enregistrement. Artaud comme Genet a un très vif souci du mot juste. Celui qu'Artaud utilise ici est particulièrement bien choisi, car il semble bien que son projet soit, tel que le veut la définition du mot « gratter », celui de : « frotter quelque chose de dur en en entamant la surface » (ébranler dieu en même temps que la dialectique du jugement par laquelle l'homme lui est lié), d'en « recueillir tout ce qui peut y être prélevé à son profit » (l'histoire, la mythologie, toute la littérature, toute la dialectique qui a fait l'homme

tel qu'il est aujourd'hui pour se refaire, lui, Artaud, pour toujours), puis de « faire disparaître ce qui est à la surface ainsi frottée » (dieu).

Artaud termine sa « conclusion » d'une série d'assertions destinées aux voix qui se sont tues, qui se sont entretuées : à qui s'adresse-t-il donc ainsi, sinon à nous ? Le ton de l'exposition, de l'explication, verse dans celui de l'affirmation. L'opération est alors au moins syntaxiquement à l'œuvre : nous en sommes définitivement les destinataires. Artaud ne se contente pas d'opérer sous nos yeux, il nous force, d'un « vous » trois fois réitéré, à nous pencher avec lui sur la table d'opération. Dans les assertions qui closent son émission, il s'adresse effectivement de façon performative à nous comme aux chirurgiens de l'Homme. Ultime tour de force syntaxique : ce n'est pas lui, ce n'est même pas lui, qui opérera, c'est nous (c'est « vous ») :

Car liez-moi si *vous* le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe./ Lorsque *vous* lui aurez fait un corps sans organes, alors *vous* l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté./ Alors *vous* lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musettes et cet envers sera son véritable endroit. (*O*, 1654, nous soulignons.)

Le fou se donne à nous pieds et poings liés – « liez-moi si vous le voulez ». Artaud semble alors abandonner la chambre d'opération. C'est qu'il nous laisse, grammaticalement, éloquemment, le soin de terminer l'opération à sa place. Tout est dit et écrit. L'opération verbale est terminée, mais un dernier tour grammatical indique que sa réalité ne fait que commencer, car c'est à *nous* qu'elle incombe⁶. Le combat d'Artaud a beau être double, être, comme on l'a montré dans *Antigone chez les Français*, pronominal, avoir lieu à la fois en lui et hors de lui, ici, dans l'envoi final de son émission Artaud *double* le combat : il le dépasse,

⁶ Ainsi en est-il de son théâtre de la cruauté. On étudiera dans le troisième chapitre l'enjeu de la transmission dans *Le Théâtre et son double*.

le court-circuite, il l'anéantit, le multiplie de ce triple « vous », en nous forçant à le mener avec lui.

C'est au moyen des mêmes tours syntaxiques que Genet « dispose » de la dialectique du jugement dans son émission : il la parsème d'excuses rhétoriques, de réprobations et d'interrogations tragiques, pour accentuer, comme il aime à le faire depuis la première ligne de *Notre-Dame-des-Fleurs*⁷, toute la distance qui le sépare de nous (« vous ») :

Je m'excuse d'employer un langage aussi peu précis, apparemment, que le mien. *Veillez* considérer que je cherche à définir une attitude morale et à la justifier. Je reconnais vouloir surtout l'interpréter, et le faire contre *vous*. Mais *vous-mêmes*, ne *seriez-vous* pas les premiers à parler de la « Puissance des Ténèbres », de l'« obscur pouvoir du Mal » ? (*V*, 386, nous soulignons.)

[...] vous-même, sur quoi faites-vous reposer vos règles morales ? Souffrez donc qu'un poète, qui est aussi un ennemi, vous parle en poète, et en ennemi. (*V*, 388)

Romantiques bavardages, dites-vous. (*V*, 390)

Accusez-moi donc de lyrisme ! Mais s'il arrive qu'un de vos juges, un greffier de tribunal, un directeur de prison dans ma poitrine fasse éclore et s'élever un chant, messieurs, je vous en avertirai les premiers./ *Votre* littérature, vos beaux-arts, vos divertissements d'après-dîner, célèbrent le crime. Le talent de vos poètes a glorifié le criminel que dans la vie vous haïssez. (*V*, 390, c'est Genet qui souligne.)

De manière retorse, lexicale (de l'« apparente » modestie justifiant son vocabulaire) et grammaticale (de son vouvoiement), Genet justifie l'ordre lyrique qu'il oppose à l'ordre social, tout comme Artaud dispose, lexicalement et grammaticalement, son ordre d'abord « glossolalique » puis « polyphonique » sur la page.

En fait, le sujet des interventions d'Artaud et de Genet commence à s'éclairer lorsqu'on se concentre sur ce que le format de « l'émission » fait oublier : sa matière première, à savoir les mots. On a montré la sensibilité musicale d'Artaud,

⁷ « Weidmann *vous* apparut dans une édition de cinq heures [...] » (*II*, 9, nous soulignons). Cf. le commentaire de Genet au sujet de cette phrase et notre analyse, p. 37-38.

l'attention extrême qu'il porte au son dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, aussi bien en accentuant certaines rimes qu'en pesant le poids symbolique, poétique et la signification de chacun des mots qu'il emploie (« gratter » par exemple). Parallèlement, nombreux sont les passages de *L'Enfant criminel* qui concernent le langage : celui, lyrique, de Genet ; celui, bourgeois, des auditeurs ; celui, argotique, des prisonniers. Ce à quoi Genet s'en prend vraiment dans *L'Enfant criminel* a moins à voir avec la discipline dans les maisons de correction pour enfants qu'avec la culture et le langage de révolte que sa cruauté fait éclore dans leur cœur. C'est contre la disparition de la langue secrètement partagée entre les petits habitants de la maison de correction qu'il en a. N'est-ce pas la poésie de l'argot qui l'a lui-même gardé de l'effondrement, qui lui a même fait aimer Mettray ? L'aventure de l'enfant criminel, Genet le rappelle au début de l'émission, fut d'abord la sienne : « Que l'on veuille bien comprendre, et l'excuser, mon émotion, quand je dois exposer une aventure qui fut aussi la mienne » (V, 381). La manœuvre principale contre laquelle Genet s'insurge en ce texte concerne de fait la nomination :

Le titre officiel et trop poli est maintenant : « Patronage de relèvement moral », « Centre de rééducation », « Maison de redressement pour l'enfance délinquante », etc. [...] Il était sot de s'attaquer au nom en croyant que changerait l'idée de la chose nommée, puisque cette chose est, si j'ose dire, vivante, puisqu'elle se fait par le seul mouvement, par le seul va-et-vient de l'élément le plus créateur : les enfants délinquants. (V, 381)

Au gardien, ils ont donné un autre nom : le surveillant. [...] Ils ont donné à ceux qu'ils appellent les *rééduqués* la possibilité de choisir un métier [...]. Enfin, mesure qui devrait achever l'efficacité des réformes : l'argot y est banni. Bref, on accorde aux jeunes criminels une vie voisine de la vie la plus banale. On l'appelle régénérescence. (V, 384, c'est Genet qui souligne.)

Nommez donc, si votre âme est basse, inconscience le mouvement qui porte l'enfant de quinze ans au délit ou au crime, moi je le nomme d'un autre nom. (V, 387)

Le psychiatre s'en tire en donnant aux enfants le beau nom d'inadaptés. (V, 392)

Genet condamne donc la nouvelle nomenclature des « maisons de correction » pour enfants (« centres de rééducation »), de ceux qui y vivent (les « pensionnaires » et « le surveillant »), voire de la vie même qui y est vécue (une « régénérescence »). Le sujet de *Pour en finir avec le jugement de dieu* ne serait-il pas pareillement encore plus esthétique que social ? Le langage n'en constituerait-il pas l'ultime « élément », « l'organisme » à opérer ?

Dans l'émission de Genet s'affrontent un « nous » criminel et un « vous » moral, comme dans celle d'Artaud un « nous » cruel et un « vous » chirurgical, pendant qu'une autre opposition fait rage chez eux entre vie saine et vie malade (« fécondation artificielle » et fausse « régénérescence ») ; or le tout survient de fait sur fond d'« agonie » langagière. Les glossolalies d'Artaud ont pour pendant l'argot de Genet ; la « mitraille »⁸ d'Artaud, « le langage de la muraille »⁹ de Genet. On retrouve de fait dans les deux émissions l'agôn, le combat ontologique présent dans *Antigone chez les Français*, mais sous un jour plus esthétique. « Quand c'est le Mal, affirme Genet, on ne sait pas encore de quoi on parle » :

Mais je sais qu'Il est le seul à pouvoir susciter sous ma plume l'enthousiasme verbal, signe ici, de l'adhésion de mon cœur./ En effet, je ne connais d'autre critère de la beauté d'un acte, d'un objet, ou d'un être, que le chant qu'il suscite en moi, et que je traduis par des mots afin de vous le communiquer : c'est le lyrisme. Si mon chant était beau, s'il vous a troublé, oserez-vous dire que celui qui l'inspira était vil ? (V, 387)

« Nous serons la matière qui résiste et sans quoi il n'y aurait pas d'artistes » (V, 390), écrit-il encore. « Sous l'enthousiasme verbal » de Genet s'esquisse,

⁸ Rappelons les termes dans lesquels Artaud s'adresse à Breton dans une lettre précédemment citée : contre « l'esprit universel », il faut « non des mots mais de la mitraille » (O, 1216).

⁹ *Le Langage de la muraille* est le titre du scénario de film que Genet projetait de réaliser sur la colonie de Mettray. Il y est en effet beaucoup question de la langue argotique, codée, secrète, symbolisant la rébellion des enfants et tissant encore entre eux une réelle filiation.

se manifeste et se dénonce comme par elle-même – ainsi que les voix du chœur d’Artaud dans sa « conclusion – la perfide complicité entre artistes (institutionnels) et matière (criminelle).

Le renversement qu’opère ainsi Genet fait écho au titre de l’émission d’Artaud (« le jugement *de* dieu »), comme à celui de son essai sur Van Gogh (« le suicidé *de* la société ») : qui juge qui ? Qui suicide qui ? Le génitif « de » marque l’alliance qui hante tout rapport de pouvoir. Le titre d’un autre texte d’Artaud dénonce et révèle la complexité des liens qui unissent le dominant et le dominé (le docteur et son patient), de la même manière, grammaticalement, au moyen de la plus simple conjonction, « et » : « Les malades et les médecins ». Artaud y met en doute leurs natures réciproques : qui est le malade ? Où est le crime ? À qui la faute ? Rien n’est moins sûr, quand on adopte la « vision double » de Genet pour qui, dans *L’Enfant criminel*, « adoucir » c’est affaiblir, et celle d’Artaud qui, dans « Les malades et les médecins », clame que « guérir la maladie est un crime » :

[...] c’est à moi,
sempiternel malade,
à guérir tous les médecins,
– nés par insuffisance de maladie, –
et non à des médecins ignorants de mes états affreux de malade,
à m’imposer leur insulinothérapie,
santé
d’un monde
d’avachis. (*O*, 1087)

À interroger la motivation de *Pour en finir avec le jugement de dieu* et de *L’Enfant criminel*, on s’aperçoit qu’elle est en effet tout à la fois sociale et esthétique, que le véritable objet des émissions d’Artaud et de Genet, de leurs dénonciations, n’est autre que la dialectique, plus précisément celle du jugement : la manière, le langage par lequel elle détermine sournoisement

tout acte. Cette perfide complicité des rapports de pouvoir, le concept de « cruauté » d'Artaud et la notion de « trahison » de Genet veulent la détraquer, la faire éclater. Nous reviendrons sur ces notions dans le troisième chapitre, mais il convient déjà de signaler leur présence dans leurs émissions respectives.

Artaud joint à *Pour en finir avec le jugement de dieu* une sorte d'appendice où il traite brièvement de son « Théâtre de la Cruauté » (O, 1655-1661), le proposant en quelque sorte comme l'arme fatale pour en finir avec l'anesthésie de l'homme par le Système. Or Genet fait précisément du mot « cruauté », un emploi intensif – double – dans *L'Enfant criminel*. Il est plus restreint que celui d'Artaud, mais il pointe néanmoins une permutation, une subversion similaire. Après s'être révolté contre les tentatives des éducateurs d'atténuer la violence du petit homme, Genet forge l'expression « cruauté en veston », sorte de « cruauté plus intime » qu'il eût fallu adopter pour, peut-être, réussir à se gagner l'enfant, lorsque, au contraire, la justice le châtie avec un « grave laisser-aller », n'observant déjà plus « le cérémonial du rituel » en venant au prétoire « avec une robe rapiécée dont les revers parfois ne sont même plus de soie, mais de rayonne ou de lustrine » (V, 391). S'en apercevant, l'enfant criminel, conclut Genet, en s'adressant à ses juges, « est sur le point de vous offrir un peu de majesté qu'il sait obtenir d'une séance plus solennelle où il comparait en secret cependant que vous continuez sous ses yeux votre enfantin simulacre » (V, 391). Ce n'est pas le moindre des aspects révolutionnaires d'une telle conception que les rôles soient alors subvertis : l'enfant criminel devient le juge de ses juges.

La cruauté a ici le même sens chez Genet que chez Artaud, lorsque celui-ci en théorise la notion dans *Le Théâtre et son double* : il s'agit d'une force vive que les hommes auraient tendance à « oublier », telles les lois auxquelles obéit Antigone, mais qu'ils devraient tâcher de tenir en éveil pour lutter contre « l'enfantin simulacre »

des lois de l'État. Ainsi y a-t-il *deux* cruautés chez Artaud et Genet : à la cruauté dialectique que le monde nous impose, s'oppose la cruauté héroïque qu'on s'impose à soi-même (c'est une « audace », un « courage », un « fier toupet » ; c'est une beauté et une force, une superbe) :

L'enfant criminel, c'est celui qui a forcé une porte donnant sur un endroit défendu. Il veut que cette porte ouvre sur le plus beau paysage du monde : il exige que le bain qu'il a mérité soit féroce. Digne enfin *du mal* qu'il s'est donné pour le conquérir (*V*, 383-384, c'est Genet qui souligne).

Quand Artaud et Genet se font juges de leurs juges, on reconnaît l'interprétation hégélienne du rapport maître/esclave. Mais quand ils font leur la règle contraire à toute logique d'Antigone, ils ébranlent à son image la dialectique de Hegel : plutôt mourir que vivre. Plutôt mourir que succomber à l'ultime « vice », ajoutons-nous avec Artaud, celui de « vivre mort » :

On a fait descendre à ma sensibilité,
depuis dix ans,
les marches des plus monstrueux sarcophages,
du monde encore inopéré des morts
et des vivants qui ont voulu
(et au point où nous en sommes, c'est par vice),
qui ont voulu vivre morts.

Mais je me serai tout simplement évité d'être malade
et avec moi
tout un monde qui est tout ce que je connais.
(*O*, 1659)

Lorsque par leur travail respectif de la langue Genet et Artaud insufflent au *mourir* un sens inédit, insistons-y, c'est d'abord et avant tout un nouveau *vivre*, un mode de vie différent qu'ils désirent inventer. S'ils disent s'adresser tous deux aux morts, ce n'est pas parce que ce sont d'abord aux morts qu'ils veulent parler, mais en quelque sorte par défaut : parce que les « vivants », leurs ultimes destinataires,

vivent morts. Aussi, s'adressent-ils tous deux à ceux qu'ils croient encore pouvoir joindre au sein d'un monde désabusé : aux prisonniers, « aux enfants du malheur », aux fous, à tous les « discrédités », ces morts plus vivants que les « vivants » d'être morts aux yeux de la société, maudits par la société.

Artaud nous en avertit au seuil de ses *Œuvres Complètes* : « c'est pour les analphabètes » qu'il écrit (*O*, 21). Il souligne d'ailleurs fréquemment la marginalité de ceux auxquels il s'adresse : « Que les coprolaliques m'entendent, les aphasiques, et en général tous les discrédités du mot et du verbe, les parias de la Pensée. Je n'écris que pour ceux-là¹⁰ » (*O*, 142). De même, Genet « s'institue l'interprète du déchet humain, du résidu qui croupit dans les prisons, sous les ponts, au fond de la puante pourriture des villes¹¹ ». Il cherche à « faire entendre une voix profonde », une voix « que ne pouvaient faire entendre les Noirs et tous les êtres aliénés. [...] Il faut savoir entendre ce qui est informulé » (*VI*, 23), écrit-il. « Entendre ce qui est informulé » : Artaud n'aurait certainement pas désavoué cet objectif, qui souhaite « l'acceptation du mal-formulé » (*O*, 142) et qui prête une oreille aussi attentive que Genet aux innombrables voix d'outre-tombe (celles, notamment, de ses « filles de cœur » qui le pressent d'écrire). Entendre ce qui est informulé, les lois non écrites des morts, puis le faire entendre, cet informulé : en 1948, la direction de la Radiodiffusion française ne le permit pas.

Ironie du sort : la série d'émissions à laquelle Artaud et Genet avaient été invités à participer s'intitulait *Carte blanche*. On peut donc dire qu'ils ont *réussi* à se faire censurer. Pourrait-on rêver d'une plus puissante victoire¹² ? L'ambivalence de

¹⁰ S'il rédige ce texte intitulé « L'activité du Bureau de recherches surréalistes » pour le compte de *La Révolution surréaliste* (n° 3, 1925), Artaud ne s'y exprime pas moins en son nom propre.

¹¹ « Jean Genet ou l'ennemi », dans *Aveux spontanés*, Paris, Plon, 1963, p. 34.

¹² Genet espère en quelque sorte l'interdiction de son émission. Il montre son étonnement qu'il lui soit « permis, par je ne sais quelle erreur » de s'exprimer sur les ondes nationales : « Hélas ! Je crains bien de n'avoir pas la même vertu puisque, par ce qui n'est pas seulement une erreur des organisateurs

la Radiodiffusion à l'égard des émissions d'Artaud et de Genet met en œuvre la dialectique du jugement qu'ils dénoncent à même ces émissions : on leur commande ce qu'ensuite on leur interdit. La boucle est bouclée, mais non sans mal car, de cette « carte blanche » retirée, restent deux textes – d'autant plus noirs.

2.1.2. Contre la roue dialectique : ruses et railleries

La mort, si nous voulons ainsi nommer cette irréalité, est la chose la plus redoutable, et tenir fermement ce qui est mort est ce qui exige la plus grande force.

– Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*.

On le sait, l'assertion que nous plaçons en exergue de cette section a fortement imprégné la pensée moderne, de Georges Bataille à Maurice Blanchot, en passant par Jacques Derrida, Roland Barthes et Jacques Lacan. Genet et Artaud sont bien évidemment loin d'être les seuls à s'efforcer de vivre « à hauteur de mort », non plus qu'à se méfier, d'autant plus que celui-ci les fascine, du « savoir absolu » inféré par cette « hauteur de mort ». Comment sortir de la dialectique hégélienne ? C'est ce que s'ingénient à trouver leurs contemporains.

Ce n'est pas le moindre mérite d'Artaud et de Genet que d'avoir, grâce à ce que commande de théâtral chez eux, l'injonction à mourir vivant, déplacé l'assertion hégélienne sur un autre « plan » que celui du rêve ou de l'inconscient : celui d'un combat tout à la fois ontologique, social et esthétique. Les mots avec lesquels Artaud désigne *Suppôts et supplications* conviendraient aussi pour décrire l'œuvre

de cette causerie il m'est trop facilement accordé de parler à la Radio ». (V, 389). Il fait même plus qu'espérer l'interdiction, il l'anticipe, il la réalise à même son allocution en la prenant pour acquise : « Je n'ai guère d'illusions, termine-t-il. Je parle dans le vide et dans le noir, cependant fût-ce pour moi seul, je veux encore insulter les insulteurs. » (V, 393)

de Genet : ce « tremplin d'une vie pathétique » qui est une « lutte vivante », un combat contre les « bourgeois authentiques de la vie », ces « envoûtés » qui n'ont pas conscience de vivre morts :

[...] pour envoûter efficacement quelqu'un, il n'est pas besoin d'initiation spéciale [...] il suffit d'être aussi profondément criminel et salaud que n'importe quel bourgeois de la vie présente pour ne pas hésiter devant certaines attitudes corporelles obscènes que l'universelle tartufferie cultive sur le plan réputé moral./ l'autre étant réservé à cette honnêteté de façade qui permet à ce monde entièrement truqué et malade de tenir encore un bout de temps. (*O*, 1235)

On discerne dans l'*incipit* de *Suppôts et Supplications* deux caractéristiques fondamentales de la pensée de Genet : hargne envers la bourgeoisie et volonté de révéler la facticité de ce monde. *A priori*, les vitupérations, les glossolalies d'Artaud n'ont rien à voir avec le style de Genet qui opte, lui, par peur de n'être pas entendu, pour la « stratégie » inverse, celle de s'adresser « dans sa langue au tortionnaire » : « En argot ils ne m'auraient pas écouté » (*VI*, 229-230), déclare-t-il. Seulement, plus on examine leurs styles réciproques, ainsi qu'on l'a fait jusqu'à maintenant, plus on s'aperçoit qu'Artaud et Genet ne partagent pas qu'une même visée, un même horizon tragique : c'est par une violente opération de charme qu'ils tentent, chacun à leur façon, de « désenvoûter » ceux qui « vivent morts ».

« À vos roueries, j'opposerai toujours ma ruse » (*V*, 393) : ainsi Genet clôt-il *L'Enfant criminel*, en doublant ou en contrecarrant la « roue dialectique » de sa « ruse » (un parallèle important puisque cette allitération en « r » semble manifestement avoir été écrite pour être entendue). De même, dans sa « conclusion » à *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud s'adresse directement à nous, en jouant subtilement de l'expression « fou à lier » pour subvertir la grande rouerie (« Car liez-moi si vous le voulez [...] ») et en lui opposant sa plus grande ruse, son corps sans organes

(« [...] il n'y a rien de plus inutile qu'un organe », *O*, 1654). « Roueries » et « organes » ne sont pas sans évoquer la grande *roue* dialectique et son *organisation* contre laquelle le chant d'Artaud et de Genet se soulève. Car la « glossopoièse » d'Artaud, tout aussi bien que « le lyrisme » de Genet, se veut un « chant » vengeur¹³. « Je ne connais d'autre critère de la beauté d'un acte, d'un objet ou d'un être que le chant qu'il suscite en moi [...] le lyrisme », écrit Genet : c'est toute son éthique, dans ses rapports inextricables à l'esthétique, que renferment ces mots de *L'Enfant criminel* (*V*, 387).

C'est de même par la musicalité de son écriture qu'Artaud combat la dialectique du jugement dans son émission, non seulement en réservant un rôle majeur aux tambours et aux modulations de sa voix dans le second acte de *Pour en finir avec le jugement de dieu* (« La danse du Tutuguri ») mais encore en présentant son éthique – « mourir vivant » – sous l'égide d'un bruit qu'il a comme Genet en affection : « le pet » qu'il oppose au « caca » dans les troisième et quatrième actes de son émission (« La recherche de la fécalité » et « La question se pose de... »). On perçoit bien sûr immédiatement cette « fécalité » comme une insulte au lecteur-auditeur ; c'est pourtant sur le même plan que « le lyrisme » de Genet (qui se veut également une insulte¹⁴) qu'il convient de la considérer : dans son aspect aussi bien éthique qu'esthétique. Car, entre « La recherche de la fécalité » du troisième acte et le « pet » du quatrième acte, c'est bien de la « tenue » de « l'homme » qu'il y va :

C'est que pour ne pas faire caca,
Il [l'homme] lui aurait fallu consentir

¹³ « Le Vengeur » est le nom du bateau sur lequel le capitaine Seblon tient un journal dans *Querelle de Brest*. Dans « La Galère », le motif du bateau est parallèlement associé à l'écriture – par l'entremise du « chant » : « Par l'horreur de son nom, ce bagnard endeuillé/ Sur ma galère chante et son chant me désole » (Jean GENET, *Poèmes* [1942], Paris, L'Arbalète, 1948, p. 53). Depuis ses premiers poèmes, le bateau, plus précisément la galère (qui fait écho au champ de bataille chez Artaud) est en effet l'un des avatars par excellence de l'œuvre chez Genet.

¹⁴ « [...] je veux encore insulter les insulteurs » sont les derniers mots de son émission (*V*, 393).

à ne pas être,
mais il n'a pas pu se résoudre à perdre
l'être,
c'est-à-dire à mourir vivant. (*O*, 1644)

Comme dans la « conclusion » de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, c'est en portant attention aux mots d'Artaud, au rythme de leur profération à l'oral comme à l'ensemble de leur disposition à l'écrit qu'on aperçoit mieux son objet, à savoir le combat ontologique et social dont il s'y agit : expulser « l'être » (qui se retrouve bien ici rejeté sur la page). C'est donc par la métaphore anale qu'Artaud illustre la dichotomie hégélienne entre l'être (la vie) à expulser de soi et le non-être (ce qu'il appelle ailleurs « l'appétit du non-être », la mort) à maintenir en soi.

Le « pet » prépare en quelque sorte le « gratter » qu'Artaud propose comme issue au jugement de dieu en conclusion de l'émission :

Le théâtre et la danse du chant,/ sont le théâtre des révoltes furieuses
de la misère du corps humain devant les problèmes qu'il ne pénètre pas [...]
Alors il danse/ par blocs de/ KHA KHA/ infiniment plus arides/
mais organiques ; il met au pas/ la muraille noire/ des déplacements de l'interne
liqueur [...]. (*O*, 1662)

Cette « mise au pas » « des déplacements de l'interne » est ici à entendre comme une « retenue » contrecarrant le mouvement dialectique. La fonction du pet et du caca paraît la même, mais il en va tout autrement pour Artaud. Le pet procède d'une tenue, il assure le maintien du for intérieur que le caca, au contraire, détruit. L'opposition du pet et du caca est définitivement à mettre en parallèle avec celle du « suppôt » et de la « suppliciation », tel qu'y invite Évelyne Grossman : « D'un côté donc, une forme morte, épuisée, de l'autre la force d'une expulsion, un souffle excrémental et explosif qui est l'exact répondant anal du cri ». « Artaud joue volontiers

de la proximité de "caca" et "Kha-Kha" – le *Kha* du *Livre des morts égyptien* », souligne-t-elle dans sa préface à *Pour en finir avec le jugement de dieu*¹⁵, où elle spécifie en outre que le mot « émission », « pour Artaud qui prend toujours les mots au pied de la lettre, s'entend au sens le plus crûment – aurait dit Monsieur Porché, directeur de la Radiodiffusion française – organique, corporel. Émettre signifie lâcher, répandre hors de soi [...] »¹⁶.

En ce qu'il constitue une expulsion, un souffle, le pet évoque encore le « Kha » grec (« esprit »). C'est pour sa part aux connotations allemandes du pet que songe Derrida, lorsqu'il rapproche pour la première fois Genet et Artaud de manière manifeste, quoique lui-même avec retenue, dans une parenthèse et par le truchement de Hegel. « Comment lire cette "retenue" ? », demande-t-il dans *Artaud le Moma*. « Le mot est d'Artaud qui le répète à quelques lignes d'intervalle, pour l'accorder aussi bien à la réserve pudique qu'à la rétention intestinale des excréments »¹⁷ :

(et n'oublions pas que gaz, c'est aussi *Geist*, affinité étymologique et sémantique que j'avais analysée ailleurs, et autour de Hegel et, cette fois, de Genet ; *Geist*, l'esprit, c'est aussi le *ghost*, le spectre qui vient hanter ou parasiter le corps propre, l'étranger qu'il faudrait mettre dehors).¹⁸

« Autour de Hegel, et, cette fois, de Genet », écrit-il. Que doit-on penser de cette indication : se pourrait-il qu'il faille interpréter « cette fois » comme le signe que Derrida en avait traité du côté de Hegel, mais qu'en le rappelant dans *Artaud le Moma*, c'est plutôt à Genet qu'il renvoie ? Quoi qu'il en soit, le « pet » peut en effet être perçu comme un triomphe sur la dialectique, en ce qu'il constitue une « percée »,

¹⁵ Évelyne GROSSMAN, « Préface », dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 15.

¹⁶ *Pour en finir avec le jugement de dieu* est donc une émission « éruptive », ajoute-t-elle encore, en rapportant les multiples pets « au sens de cette explosion organique et volcanique à la fois, incarnée dans bien des textes de cette période par la figure du volcan Popocatepetl » (*ibid.*, p. 14).

¹⁷ Jacques DERRIDA, *Artaud le Moma*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ *Ibid.*

mais qui ne « relève » rien. La description que fait Derrida de la corrosivité de l'acte du pet rappelle le combat qu'Artaud esquissait déjà dans *Antigone chez les Français*. Le pet n'est-il pas issu de la « volonté de combustion corporelle » qu'Artaud y attribue de fait à Antigone et Jeanne d'Arc (*O*, 940) ? Ce sont bien là les mots qu'il y emploie pour dire « ce que l'histoire a su garder et relater » de la manière avec laquelle « l'homme se débarrasse de l'ennemi étranger » (*O*, 940). Le pet émanerait-il donc d'une volonté qui serait elle-même le fruit d'un savoir de type historique ? En effet, si l'on suit la piste interprétative qu'indique ici Derrida dans *Artaud le Moma* et qu'on la remonte jusque dans *Glas*, où on lit en petits caractères :

[...] l'essence de la rose, c'est sa non-essence : son odeur en tant qu'elle s'évapore. D'où son affinité d'effluve avec le pet ou le rot : ces excréments ne se gardent, ne se forment même pas. Le reste ne reste pas. D'où son intérêt, son absence d'intérêt. Comment l'ontologie pourrait-elle s'emparer d'un pet¹⁹ ?

Comment, en effet, sinon par la langue ? Qu'on lui associe des connotations égyptiennes, grecques, voire même allemandes, le pet chez Artaud et Genet est un coup rusé, porté contre la dialectique parce qu'il tranche le temps, parce qu'il est rapide : il est une brève relève mais par le bas. Artaud et Genet sont à rapprocher sur le plan « du coup » qui n'est autre que celui de l'écriture. Tout le texte que prononce Derrida à l'inauguration de l'exposition des dessins d'Artaud au MOMA est articulé autour de la notion de « coup ». Or, dans *Glas*, c'est dans des mots presque identiques que Derrida décrit l'esthétique de Genet : « Écrire, pour Genet : savoir comment porter, comporter le cou [...]p »²⁰. Entre le « cou » et le « p », que doit-on donc imaginer ? Ce que Derrida décrit dans le passage suivant évoque la dernière scène de *Glas*, à savoir le mouvement même de la dialectique à l'œuvre sous la plume de l'écrivain, la galère de Genet (mais ce pourrait tout aussi bien être le champ de bataille d'Artaud) :

¹⁹ Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit., p. 69.

²⁰ *Ibid.*, p. 74.

La galère berce comme le bourreau. Elle-même portée par la mer, elle porte partout mais fait aussi travailler sans fin le galérien condamné. Depuis le corps de la galère qui le tient enfermé, depuis son flanc, le galérien s'épuise sur la rame. Il attaque en cadence la surface de la mer qui brille, elle, il y fait une marque, y prend appui, mais le mouvement est sans fin, l'élément s'égale à lui-même, se reforme, impassible, engloutit le sillage ou écume les sigles, lui, reste²¹

Le « cou » (la roue dialectique, l'organisme, « le corps de la galère ») est en quelque sorte un creux qui ne cesse comme l'océan de se reformer. Le « p » (pet) vient compléter le cou, comme la rame l'océan : cependant en l'attaquant. L'océan se reforme peut-être toujours, mais le coup un instant l'a dérangé : l'instant du coup a existé. « Cette façon, cette facture, c'est ce que nous allons appeler son *coup*, l'événement d'un coup, l'avoir-lieu de son coup »²² : ainsi Derrida entame-t-il sa conférence sur les dessins d'Artaud. C'est donc exactement sous le même angle qu'il aborde les œuvres de Genet et Artaud : il les lie par le motif du pet qui, traqué dans *Glas*, nous renvoie à celui du cou/p porté contre la dialectique. L'esthétique d'Artaud et de Genet peut en effet, comme nous le démontrerons dans la troisième partie, se définir comme un « coup » : la cruauté du premier et la trahison du second jouent un bon tour éthique à la dialectique.

Parmi les nombreuses « figures » (romanesques, historiques, mythologiques) qu'Artaud et Genet incarnent, celles de « L'enfant criminel » pour Genet et du « mômo » pour Artaud sont sans doute celles qui portent le mieux ce coup à la dialectique du jugement : l'enfant criminel étant celui qui a « l'audace de rompre avec la toute-puissance du monde » (*V*, 388) et le mômo celui qui, « assassiné dans l'autre vie, et qui n'entrera plus dans celle-ci », « exècre » « le père-mère » et « les hommes de ce monde-ci » (*O*, 1133-1137). La conscience du héros tragique, qu'il est « toujours-déjà-trop-tard » ne correspond-elle pas en effet à celle de l'enfant

²¹ *Ibid.*, p. 75. (Comme il le fait assez souvent dans *Glas*, Derrida ne met pas de point à cette phrase.)

²² Jacques DERRIDA, *Artaud le Moma*, op. cit., p. 14.

qui, chez Artaud et Genet, médite sa revanche ou son « dess-e-in » ? C'est l'attitude qu'Artaud adopte dans ses dessins lorsqu'il les commente en ces mots : « La page est salie et manquée, le papier froissé, les personnages dessinés par la conscience d'un enfant » (*O*, 1039). Notre rapprochement ne vise pas, bien sûr, à les infantiliser ; l'erreur serait d'assimiler « Artaud le Mômo » et l'orphelin Genet à l'enfant indiscipliné, conception commode où « faire le fou » équivaut en quelque sorte à « faire l'enfant ». Leur geste ne correspond pas à une régression, mais à une exclusion, un retranchement volontaire et moqueur du monde. À ses roueries, l'enfant criminel oppose sa ruse et le mômo, la « raillerie ».

Comme Derrida le rappelle dans sa conférence au Moma, en se référant au texte de Paule Thévenin « Entendre/voir/lire »²³, il est deux traditions auxquelles Artaud puise son nouveau nom : la latine et la grecque. À Marseille où Artaud a grandi, « Mômo », c'est le même (l'enfant innocent dans son lien à ses parents, plus spécifiquement à la mère, *moma*), mais en grec, Mômo, c'est le dieu de la raillerie : « "C'est un esprit (*pneuma*) tout plein de forces", dit de lui Hermès »²⁴. Derrida, comme souvent, dans sa générosité de lecture, lance cette piste d'interprétation sans la poursuivre. Il n'insiste pas sur le « coup » que constitue en soi la condensation de ces traditions dans le baptême autonome d'Artaud, mais il indique bien que pour « lire et entendre quelque chose, pour approcher la frappe de ce qui reste décisif et incisif et mordant, et cruel en un mot, dans les portraits et dessins des dix dernières années d'Artaud, c'est-à-dire contemporains en somme d'Artaud le Mômo, il faudrait désormais croiser ces deux généalogies familiales et sémantiques »²⁵. Il est vrai que c'est à cette époque que le « polyglottisme néo-grec qu'Artaud parlait dans son

²³ Paule THÉVENIN, « Entendre/voir/lire », dans *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 238.

²⁴ Jacques DERRIDA, *Artaud le Moma*, *op. cit.*, p. 44-45.

²⁵ *Ibid.*, p. 46.

enfance, au milieu d'une famille qui gardait encore la mémoire gréco-turque de ses origines »²⁶ refait linguistiquement surface dans les glossolalies qui parsèment ses dessins de 1946. Mais la jonction culturelle gréco-latine était déjà présente dans ses premiers textes comme moyen de subversion.

De tout temps, Artaud se rapporte plus volontiers à son patrimoine grec que français. Lorsqu'on l'arrête en Irlande, puis qu'on l'emprisonne à Mountjoy avant de le rapatrier en France, il aurait d'ailleurs déclaré à plusieurs reprises qu'il était Grec. Artaud joue en fait *le grec contre le français* jusque dans son ultime, sa plus fameuse reconfiguration anti-œdipienne, que l'on trouve dans *Ci-Gît*. On en cite souvent la première partie sans la mettre en rapport avec la seconde. Elle éclaire pourtant la manière dont Artaud s'en prend à la cellule familiale, en rejouant les traditions latine et grecque à même son hérédité²⁷ :

Moi, Antonin Artaud,
Je suis mon fils, mon père, ma mère et moi ;
niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement,
le périple papa-maman
et l'enfant ;
suie du cul de la grand-maman,
beaucoup plus que du père-mère. (*O*, 1152)

Si l'on ne peut détruire la dialectique et la cellule familiale qui en est partie prenante, s'il faut se rapporter à quelque racine que ce soit, dit en quelque sorte Artaud, on peut encore choisir laquelle, ce qu'il fait en s'associant ontologiquement « beaucoup plus » à sa grand-mère qu'à ses parents. Or la grand-mère d'Artaud, « Neneka », l'une des

²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁷ Il faut distinguer chez Artaud entre les effets paralysants, néfastes, de la *généalogie* et le pouvoir bénéfique de *l'hérédité*, comme le souligne Évelyne GROSSMAN, en s'appuyant sur un fragment non retenu pour *Héliogabale* : « "La généalogie familiale d'Héliogabale n'a d'intérêt qu'en fonction de ses rapports avec ce globe igné, cœur ardent de notre système terrestre". Ce qui importe en effet est moins l'ordre familial auquel appartient Héliogabale que l'ordre sacerdotal des rois-prêtres du soleil dont il incarnera la dimension surhumaine. Devenant Elagabalus, il personnifie désormais le dieu-soleil sur terre. C'est dire qu'il substitue à sa place dans l'ordre des filiations, cette dégénérescence, une "hérédité supérieure" qui courtcircuite son père humain et fait de lui un dieu » (*Artaud/Joyce. Le corps et le texte, op. cit.*, p.109).

« filles de cœur » qui traversent son œuvre, est née à Smyrne. Artaud marque ainsi sa préférence grecque, pour le coup ontologique : je suis, « suie²⁸ », « du cul de la grand-maman ». Ce que le jeu ou « le jet » du grec contre le latin *engendre* en fait presque toujours chez Artaud comme chez Genet, c'est un bouleversement temporel : un appel à considérer le temps, leur histoire comme l'Histoire, autrement que linéairement, chronologiquement, bref, généalogiquement. Cela apparaît clairement si on met en rapport les célèbres premières lignes de *Ci-Gît*, tel qu'on l'a fait précédemment dans notre analyse de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, avec leur conclusion :

Je dis
 de par-dessus
 le temps
 comme si le temps n'était pas frite,
 n'était pas cette cuite frite
 de tous les effrités
 du seuil,
 réembarqués dans leur cercueil. (*O*, 1163)

L'envol de *Ci-Gît* révèle le coup, la structure énonciative qu'Artaud et Genet s'emploient constamment à mettre en œuvre contre la dialectique. Le jugement procède d'une inscription : « Que ceci soit dit et écrit » : ainsi la loi se fait-elle. Artaud, lui, « écrit *et* dit » : « Je dis [...] comme si ». Il s'agit pour Artaud comme pour Genet d'inverser par leur écriture le temps sur lequel se fonde la dialectique du jugement. Je fais comme si la loi n'avait pas été écrite, comme si le temps n'existait pas : j'écris « de par dessus le temps,/ comme si le temps n'était pas frite,/ n'était pas cette cuite frite » : mon écriture ne fixe rien, ne procède d'aucune loi : elle *se fait* hors-la-loi. Artaud et Genet ne restent pas comme le célèbre protagoniste du *Procès* de Kafka devant les portes de la loi, cet « effrité du seuil » qui ne vit que pour éventuellement

²⁸ Si la suie, et non la cendre, est fort souvent liée au combat ontologique chez Artaud, c'est qu'il est sans doute important qu'il en « reste » quelque chose : son œuvre.

être « réembarqué dans son cercueil » (*O*, 1163). Au lieu d'attendre comme lui, patiemment ou impatiemment, que les portes s'ouvrent²⁹, que le temps arrive, ils font arriver le temps – leur mort – immédiatement. « Mourir vivant », c'est vivre sans plus attendre, remonter le temps en un éclair jusqu'à l'instant manqué de leur naissance.

Si Artaud et Genet s'écrivent morts du début à la fin de leur œuvre, c'est qu'il faut d'abord se faire mourir pour naître enfin vraiment, c'est-à-dire consciemment : littéralement, littérairement. Pour en finir avec le jugement, il faut d'abord en finir avec une certaine conception du temps, ainsi qu'Artaud l'écrit dans *Suppôts et Supplications* : car « pour juger il faut le temps,/ et le temps n'existe que du fait du jugement, sans jugement il n'y a pas de temps » (*O*, 1387).

2.2. Les dessins d'Artaud :

« le mur, la percée du mur et les échecs de cette percée »

Dix ans que le langage est parti [...]
Comment ?
Par un coup [...]
 anti-dialectique
 de la langue
par mon crayon noir appuyée
 et c'est tout.

– Antonin Artaud,
« Dix ans que le langage est parti ».

Dans *L'Anti-Œdipe*, Gilles Deleuze et Félix Guattari théorisent la schizophrénie par une métaphore saisissante : « La schizophrénie, écrivent-ils, est à la fois le mur,

²⁹ À l'époque où Artaud réalise ses grands dessins à Rodez, il évoque le premier rôle qu'il ait joué au théâtre dans une lettre à son ami André Adamov. Il n'avait qu'une seule réplique à prononcer, dit-il, « sur deux tons décalés » : « Peut-on entrer ? "Peut-on entrer ?" PEUT-ON ENTRER ? Après quoi le rideau se fermait » (*O*, 1108, c'est Artaud qui souligne). Toute son œuvre se construit en quelque sorte contre ce supplice on ne peut plus kafkaïen.

la percée du mur et les échecs de cette percée »³⁰. Plutôt que de se livrer à une énumération des symptômes de la maladie, ils proposent ainsi une topique de la schizophrénie : ils situent plus qu'ils ne décrivent l'activité du schizophrène – contre un mur. Mais quel mur ? Tous les murs, toutes les limites œdipiennes du monde. L'anti-Œdipe se veut l'anti-mur. « Comment traverser ce mur ? » : c'est la question contre laquelle, par laquelle et dans laquelle tout « schizo », comme Deleuze et Guattari appellent l'artiste de génie, *se trouve posé*. Doit-on attaquer ce mur avec lenteur et précision, comme y invite Van Gogh ? « Il ne sert à rien d'y frapper fort, écrit-il, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens³¹ » (*O*, 1452). Ou doit-on, au contraire, se jeter contre le mur à toute force, à l'instar d'Artaud qui, lui, s'abat sur la loi œdipienne à la vitesse de l'éclair, par le prodigieux raccourci que l'on sait : « Je suis mon fils, mon père, ma mère et moi ; niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement, le périple papa-maman et l'enfant » (*O*, 1152) ? Il n'est pas exclu qu'on doive alterner ces deux régimes de vitesse pour comprendre, pour reprendre la traversée d'Artaud : le trou qu'il s'est agi pour lui de forer dans notre monde afin d'y faire passer le *corps à dépendre*, comme il l'appellera. Percer le mur, c'est dépendre le corps de l'arbre généalogique où il est pendu depuis l'Œdipe, ou, pour parler le latin des « prêtres de dieu » qui l'ont ensuite instituée, depuis que l'homme a mangé du fruit de l'Arbre de la Connaissance.

C'est tout contre le plus mûr des murs, donc, mûr comme le fruit de la connaissance, qu'on retrouve la dépouille du premier Artaud : « Je suis mon fils, mon père, ma mère et moi ». Cette étoile qu'Artaud aura fichée dans la nuit noire pour nous guider, si elle indique la voie empruntée, ne dit pas, toutefois, comment la suivre. Pour répondre à la question « comment percer ce mur ? » ou comment « dépendre

³⁰ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 162.

³¹ Lettre de Van Gogh à son frère Théo datée du 8 septembre 1888, citée par Artaud dans *Van Gogh le suicidé de la société* (*O*, 1452).

corps », il faut forcer une avancée dans le langage, comme Artaud n'a jamais cessé d'y inviter. Le mur est en effet omniprésent dès ses premiers écrits³².

« Passer derrière le mur » est une vieille ambition moderne. Dans *Through the Looking-Glass*, Lewis Carroll avait repoussé les frontières du langage et joué de la séparation ; il avait fait communiquer les deux côtés du mur, raison et folie, au risque de s'y enfoncer lui-même, et c'est sans doute ce risque qui a intéressé Artaud. À tel point que là où la raison a pu retenir Carroll, Artaud, lui, s'expose, poussant son entreprise de traducteur bien au-delà de ce qu'on en attend généralement. Pour Artaud, Carroll lui-même figure alors un mur à traverser³³. Dans une lettre rédigée le 22 septembre 1945, à Rodez, Artaud dira d'un des poèmes de Carroll : « Jabberwocky est l'œuvre d'un lâche qui n'a pas voulu souffrir son œuvre avant de l'écrire et cela se voit » ; « Quand on creuse le caca de l'être et de son langage, il faut que le poème sente mauvais, et Jabberwocky est un poème que son auteur s'est bien gardé de maintenir dans l'être utérin de la souffrance où tout grand poète a trempé et où, s'accouchant, il sent mauvais » (*O*, 1013).

Au cours de cette même période, entre les mois de septembre 1945 et d'avril 1946, Artaud réalise à Rodez de grands dessins qui constituent autant de microcosmes où, contrairement aux univers construits par Lewis Carroll, on peut voir les douleurs de la page en gésine d'un nouveau corps et sentir les odeurs nauséabondes du « caca de l'être et du langage » évacuées dans l'éclair d'un pet

³² On retrouve notamment cette hantise du mur dans trois des petits textes de *L'Art et la mort* : « L'horrible, madame, est dans l'immobilité de ces murs », confie Artaud dans sa « Lettre à la voyante » (*O*, 193). Dans le décor de « L'enclume des forces », le mur, plutôt qu'il ne représente une structure, joue par ailleurs fort curieusement un rôle métaphorique : « l'ombre de l'éclipse *fait un mur* sur les zigzags de la haute maçonnerie céleste » et un « double-cheval » apparaît « sur fond de mur élimé et pressé jusqu'à la corde » (*O*, 200, c'est nous qui soulignons). Enfin, dans « L'Automate personnel », Artaud exprime, bien avant qu'il ne soit interné et ne traduise Lewis Carroll, son désir de passer le mur pour *voir* la défaite du corps que ses dessins représenteront plus tard : « Si l'on pouvait passer derrière le mur, quel déchirement on verrait, quel massacre de veines. Un amoncellement de cadavres vidés » (*O*, 204).

³³ À sa traduction-adaptation de « L'Arve et L'Aume », Artaud accole le sous-titre « Tentative anti-grammaticale *contre* Lewis Carroll » (c'est nous qui soulignons).

ou d'une pétarade de glossolalies *par* le dessin *du* dessin pour que ce corps naissant puisse passer. Ensemble, ils forment « un être utérin » pour reprendre l'expression d'Artaud, dont il est indubitable, en raison de son travail d'évacuation du corps œdipien, qu'il pue parce qu'il procède d'une retenue.

Ces dessins d'Artaud ont en effet ceci de tout à fait singulier qu'ils sont commentés (tous les dessins d'Artaud ne le sont pas) : c'est pourquoi ils peuvent être considérés comme une série. En fait, nous verrons qu'il serait encore plus approprié d'envisager ces dessins et leurs commentaires comme une seule et même œuvre (l'idéal serait même de pouvoir les embrasser d'un seul regard). Les cinq textes qu'Artaud écrit à propos de ses dessins que nous analyserons, donc, sont : *Dépendre corps – l'amour unique*, *Couti l'anatomie*, *La machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole*, *La Maladresse sexuelle de Dieu* et *La Mort et l'homme*. Ceux-ci nous intéresseront ici³⁴ en ce qu'on peut notamment les percevoir, après la « Tentative anti-grammaticale *contre* Lewis Carroll » d'Artaud, comme le fruit d'un nouveau travail de « traduction-adaptation », cette fois non d'une langue à l'autre, mais du pictural à l'écrit. Artaud joue en fait du pictural *contre* l'écrit, contre la grammaire – la linéarité – de l'écrit. Ce faisant, il force en nous tout à la fois l'avènement d'une nouvelle lecture et d'une nouvelle vision. Il appelle en fait à une vision qui serait une lecture et à une lecture qui serait une vision. Le *voire* que nous avons jusqu'à maintenant théorisé, le nouveau type de lecture vivante auquel les œuvres d'Artaud et de Genet invitent, acquiert ainsi une dimension autrement plus concrète.

³⁴ En réservant une section aux « commentaires de dessin » dans son édition des *Œuvres* d'Artaud, Évelyne Grossman a fait ressortir la spécificité de ces textes et des dessins qu'ils commentent. Pour mieux suivre notre analyse dans cette section, nous invitons le lecteur à se référer à ces cinq commentaires (O, 1035-1046), de même qu'aux annexes 1 à 4 de la présente étude, où sont reproduits en couleur les quatre dessins auxquels ils se rapportent.

2.2.1. Conjurat[i]on : du quatre au deux – à l'un ?

Il nous manque aujourd'hui le dessin auquel se rapporte le premier commentaire d'Artaud, *Dépendre corps – l'amour unique*, mais on peut y lire le projet qui ouvre la voie à tous ses autres commentaires. On peut le considérer comme une sorte de manifeste pour un corps « à dépendre », concernant tout aussi bien l'ensemble de ses dessins que toute son œuvre :

Ce dessin est donc la recherche d'un corps, corps à dépendre, et pour le dépendre de l'infini où il se veut accrocher, entre les 4 points cardinaux des choses, 4 persiennes encore closes et dont deux trouvent humanité. (O, 1035)

La répétition du quatre (« 4 points cardinaux », « 4 persiennes closes ») suggère l'emmurement dialectique, que le motif de l'emboîtement prolonge dans le second commentaire du dessin *Couti l'anatomie*³⁵ :

Ce dessin représente l'effort que je tente en ce moment pour refaire corps avec l'os des musiques de l'âme telle que gisant dans la pandore boîte os soufflants hors de leur boîte, et dont l'emboîtement des terres boîtes, mousse sur mousse appelle l'âme toujours clouée dans les trous des deux pieds. – Boîte sur boîte [...]. (O, 1037)

Dans ses deux premiers commentaires de dessin, Artaud tente, donc, d'arracher le corps à dépendre à la puissance maléfique du *quatre*. Dans *Dépendre corps – l'amour unique*, parmi « les 4 persiennes closes », « deux trouvent humanité » (O, 1035, nous soulignons). Puis, dans *Couti l'anatomie*, bien que le corps soit articulé boîte sur boîte, il est comme irrigué par un « cœur à deux têtes » (O, 1037, nous soulignons). La première opération antidialectique d'Artaud semble, de fait, consister à conjurer la malédiction du *quatre* en réduisant sa force symbolique : d'une part, mathématiquement (le quatre se voit divisé, son « exposant »

³⁵ Cf. Annexe 1.

ou sa « puissance »³⁶ annihilés) et, d'autre part, typographiquement (comme nous l'avons souligné, dans le texte, le quatre est écrit en chiffres arabes mais le deux en lettres). Les boîtes, donc, tendent à se multiplier, mais par un détournement, un déboîtage de la syntaxe, la langue d'Artaud s'oppose à l'emboîtage de ces boîtes, qu'elle commence à faire « boiter ». Dépendre le corps, c'est le désembroûter par un dessin et des mots sans précédent, qui l'extirpent d'un encadrement historique, esthétique, généalogique : un nouveau corps est à inventer à la place de celui qui ne saurait supporter de vivre entre quatre murs, écartelé entre les quatre points cardinaux, aveuglé par quatre persiennes closes.

Si Artaud réussit à dépendre le corps du *quatre*, comment s'y prend-il pour le débarrasser du *deux* ? C'est tout l'enjeu de l'opération que représente le dessin suivant : *La machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole*³⁷, où figurent « deux colonnes » et « deux troncs, les deux côtés latéraux de l'être » (*O*, 1039, nous soulignons). Il faut le regarder non seulement de traviole mais encore « au bas d'un mur », est-il inscrit à même le dessin, et « en se frottant le dessous du bras droit » (*O*, 1038). Il faut, dirions-nous, *traviole* l'esprit cartésien³⁸ de ces colonnes par une action, un va-et-vient, une opération, un frottement ou un « grattage » qui n'est pas sans faire écho à l'opération de *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

Lire avec le cœur à deux têtes de *Couti l'anatomie*, c'est en quelque sorte le défi qu'Artaud jette toujours au lecteur, celui de *voir* ses dessins comme ses écrits. Pour les *lire*, il faudrait faire descendre et remonter notre regard sans arrêt comme Artaud va et vient lui-même entre histoire, mythologie et littérature : il faudrait

³⁶ Le nombre 4 correspond en effet à « 2 exposant 2 » ou « 2 à la puissance 2 ».

³⁷ Cf. Annexe 2.

³⁸ Tous les dessins d'Artaud cherchent en quelque sorte à se dresser contre le plan cartésien ou l'« ineptie de vouloir fixer un axe à la base de tout » (*O*, 983). C'est pourquoi des lignes obliques traversent les diverses formes qu'Artaud représente sur ces dessins ; c'est aussi pourquoi elles sont « volontairement mal dressée[s] sur la page » (*O*, 1043).

révolutionner ou *travioler* les deux jambes dressées vers le ciel de ce premier dessin, *Couti l'anatomie*, puis les deux colonnes du second, le *Dessin à regarder de traviole*, puis « le double tombeau » du suivant, *La Maladresse sexuelle de dieu*, et, enfin, les deux boîtes de *L'Homme et la mort*.³⁹ Or l'ascension et la descente ne peuvent être simultanées, à moins qu'on consente à déformer notre vision pour épouser celle, hallucinée, d'Artaud. À défaut de pouvoir monter et descendre *à la fois*, il faut donc le faire successivement très vite. Pour court-circuiter l'emboîtement des boîtes ou l'encadrement de la page, il faudrait en fait regarder et lire ces dessins exactement comme Artaud lit l'Histoire dans la conclusion de *Ci-Gît* (« de par dessus le temps, comme si le temps n'était pas frite, n'était pas cette cuite frite », *O*, 1163).

Le court-circuit qu'espère introduire Artaud dans la roue dialectique ne se fera pas sans la participation du lecteur-spectateur. C'est ce que la prescription à même le titre du second dessin⁴⁰, « *Dessin à regarder de traviole* » (nous soulignons), met en évidence. Il semble qu'en ce dessin Artaud nous demande de l'aider dans sa reconfiguration, qu'il sollicite notre participation : il semble qu'on puisse passer soi-même du *quatre* au *deux*, mais pas du *deux* à l'*un* sans que le coup ne soit répété. C'est à notre regard ou notre voyance, ainsi qu'à nos gestes, notre frottement ou grattement, c'est à nous qu'incombe la tâche de faire « monter » ou « prendre », comme on le dit d'une sauce, les formes qui brûlent entre les deux colonnes, nous dit en effet comme sous cape la légende codée qu'Artaud inscrit en petites lettres au cœur de son dessin : « roule dans la rotule/ la conscience te vomira » y lit-on de haut en bas : condensation, rassemblement, expectoration, libération semblent donc s'esquisser à l'horizon. Malheureusement, non, il apparaît que cet horizon, que l'axe horizontal, toujours, résiste : « Ira/ mais ça n'ira pas encore », y lit-on encore de gauche à droite.

³⁹ Cf. Annexes 1 à 4.

⁴⁰ Cf. Annexe 2.

La présence de deux couples de deux bulles chapeautant les deux colonnes dans le *Dessin à regarder de traviole* indique en effet que nous sommes encore loin d'être libérés de l'arbre généalogique à deux branches, deux branches qui copulent pour se séparer à nouveau en deux autres branches.

« Arbac par arbac », disait déjà la légende de *Couti l'anatomie*, qu'Artaud traduit dans son commentaire par « arbre par arbre » : « Couti en grec veut dire boîte ; d'arbac, de l'arbre de la vie, qui arbac par arbac, comme arbre par arbre » (*O*, 1037). L'arbre est un motif récurrent des *Écrits de Rodez* et l'on verra que, tel le corps, il n'est pas toujours péjoratif. On peut imaginer qu'un arbre pousse au pied du mur. Il peut aussi bien redoubler le mur que servir à le sauter : « Sans élargissement ni épanouissement de sa circonférence l'amour est un arbre qui est toujours monté. Pour aimer, il faut d'abord sentir faire l'amour et le sentir se visser ensuite dans la matière » (*O*, 1002). Artaud semble en quelque sorte nous inviter à « lire » ses œuvres comme à « aimer », en *descendant-remontant-en-tournoyant* ses textes-dessins, telle une spirale ou plutôt une *perceuse*. C'est ainsi, dans tous les cas, qu'Artaud lui-même semble abattre le *deux* dans son commentaire du troisième dessin de la série qui nous intéresse, *La Maladresse sexuelle de dieu*⁴¹. Le *deux* de la division œdipienne paraît de fait littéralement « craquer » sous *l'ascension-descente-tournoyante* d'Artaud. Mais le *deux*, la scissiparité étouffante qui constitue en quelque sorte la base du mur généalogique, ne pourra céder qu'à la faveur d'un *détournement* de l'attention des « prêtres de dieu ».

En fait, pour être totalement fidèle à la conception, pour répondre à l'espoir de l'« amour unique » qu'Artaud laisse planer, il faudrait lire ces quatre dessins simultanément et en mouvement comme des dessins animés ou une bande dessinée,

⁴¹ Cf. Annexe 3.

à l'endroit et à l'envers, de traviole et en tournant. Le corps *pendu* « accroché aux 4 points cardinaux des choses » du premier dessin (*O*, 1035), il faudrait le « *dépendre* » d'un emboîtement généalogique en ouvrant la « *pandore* boîte » du deuxième (*O*, 1037), « *pendant* que » dans les troisième et quatrième « ce travail a lieu » (*O*, 1039), c'est-à-dire « *pendant* que Dieu lui-même fait des bêtises avec au niveau de son ventre les instruments dont il n'a pas su se servir » et, de fait, « *cependant* que les prêtres de dieu bons tout au plus à caresser leur barbe tournent leurs fesses à cette activité » (*O*, 1039) C'est en effet à la faveur d'un moment d'inattention, « *pendant* » que Dieu « pète dans les nuages », qu'un « je » « retourne la boîte de l'ange dans [s]on double tombeau craquant » (*O*, 1039)⁴².

Enfin, de ce *double* tombeau craquant, sort soudain telle une momie ou un mort-vivant dans *La Mort et l'homme*⁴³ : le mort en personne. Du *quatre* au *deux*, on arrive donc maintenant au *Un* : du corps à dépendre, « l'amour unique » serait-il enfin né ? Ce corps traversé par la mort s'en trouve-t-il donc unifié ? Est-il certain qu'il est enfin un, et seulement un ?

On serait tenté de le croire, tellement Artaud insiste dans son commentaire de *La Mort et l'homme*, sur l'unité du corps de l'homme représenté qui tombe ou « descend » (comme on dit « descendre d'un ancêtre ») de la mort en personne : il est tombé d'« *un* mort qui passait » (*O*, 1045, c'est Artaud qui souligne). Derrière l'italique qui souligne à deux reprises dans le texte l'adjectif indéfini « un » ou « une », on sent bien l'insistance qu'Artaud cherche à mettre sur l'état du corps naissant de *ce* mort-là : « Veine, une seule veine et pas deux », « veine extirpée d'une conscience,/ trame d'un seul battement de cil... » (*O*, 1045). Mais en laissant cette dernière phrase en suspens, Artaud ne suggère-t-il pas que ce mouvement vers l'*un* est infini,

⁴² C'est nous qui soulignons dans cette série de citations le lexique du corps « pendu » à « dépendre », selon le titre du premier commentaire de dessin, « Dépendre corps – l'amour unique » (*O*, 1035).

⁴³ Cf. Annexe 4.

que l'unification recherchée est impossible ? Dans son analyse de *La Mort et l'homme*, Évelyne Grossman associe son étrange symétrie à la question de l'engendrement et affirme, de fait, que si la refonte du corps humain est absolument nécessaire pour Artaud, elle n'en demeure pas moins vouée à l'inachèvement, elle est infinie :

La mort tombe mais l'homme à son tour – ou *conjointement* – tombe de la mort, laquelle alors l'engendre. [...] Comme l'écrivait Lévi-Strauss, depuis toujours, l'interrogation fondamentale est bien celle-ci : « Naît-on d'un seul ou bien de deux ? [...] Le même naît-il du même ou de l'autre ? [...] Il s'agit toujours de comprendre comment *un* peut naître de *deux* : comment se fait-il que nous n'ayons pas un seul géniteur, mais une mère, et un père en plus ?⁴⁴ » Que fait l'homme chez Artaud ? Il fait et refait son corps, éternellement, dans un mouvement infini et jamais achevé : « Je ne viens pas d'un père et d'une mère faits d'un dédoublé qui s'unifie sur le dos vertébral du soi-même de son enfant./ Je viens de moi,/ vraiment de moi ». (*O*, 1575)⁴⁵

Le caractère infini des tâches que s'assigne Artaud est indubitable. Il traite pourtant de son auto-engendrement et de sa réparation du corps humain, dans cette dernière citation comme dans ses commentaires de dessin, avec une telle autorité, une certitude si déconcertante, qu'on est en droit de se demander où il prend son assurance : dans l'acte même du dessin, de l'écriture : dans leur jonction ? C'est dans la lecture comme répétition vivante, pensons-nous, qu'il place tout son espoir.

2.2.2. Révélation : « La mise en place pour *un* œil »

Quand Artaud nous recommande, ce dernier dessin, de le regarder « encore une fois après l'avoir vu déjà une fois » (*O*, 1045), on comprend effectivement

⁴⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 239-240. (C'est Lévi-Strauss qui souligne.)

⁴⁵ Évelyne GROSSMAN, « L'Art crève les yeux », dans *Antonin Artaud*, Guillaume Fau (dir.) Paris, Bibliothèque Nationale de France/Gallimard, 2006, p. 167.

que la *dépendaison* du corps est loin d'être terminée : qu'elle *dépend* en fait, comme le dessin « à regarder de traviole/ au bas d'un mur en se/ frottant le dessous du bras droit » (O, 1039), du lecteur-spectateur qui voudra bien en reprendre l'opération : « Elle ira mais ça n'ira pas. La conscience la vomira. Roule que roule dans la rotule pendant que l'être sur l'être sombre de sa synovie se fera » (O, 1039). Le sens prendra, la rotule roulera, la synovie mouillera, quand le lecteur consentira lui-même à se prendre pour ce corps-là, *traviolé* par la mort, encore *une* fois après l'avoir vu – lu ou vécu – déjà *une* fois. La lecture est comme le travail, l'accouchement, la parturition à rebours de ce corps, constamment à reprendre.

Il semble en effet qu'Artaud en commentant, en lisant ses propres dessins, énonce son éthique de la réception, sa méthode de lecture comme reprise vivante. Dans un texte qu'il écrit sur l'ensemble de ses dessins, Artaud émet une remarque sur son travail de création qui peut tout aussi bien, de fait, être lue comme une observation sur la réception, puisqu'elle concerne l'œil de l'homme :

Je voudrais en le regardant de plus près qu'on y trouve cette espèce de décollement de la rétine, cette sensation comme virtuelle d'un décollement de la rétine que j'ai eue en détachant le squelette d'en haut, de la page, comme une mise en place pour *un* œil (O, 1045, c'est Artaud qui souligne).

Si le corps de *La Mort et l'homme* est toujours aux prises avec deux boîtes, il n'en est pas moins traversé par un éclair, une émotion qu'Artaud « voudrait » partager. Se pourrait-il que ce partage ait le pouvoir de produire la *dépendaison* tant désirée ? Suffirait-il que la sensation de mort décrite par Artaud soit communiquée au lecteur-spectateur pour que se réalise enfin l'*un*, l'amour *unique* recherché depuis le premier dessin perdu mais commenté (« Dépendre corps – l'amour unique ») ? L'œuvre décrite par ce commentaire reste en effet non identifiée : *seule une lecture double* du texte qui l'accompagne, peut-être, « pourrait » le réanimer, le refaire, le redessiner.

Artaud ne voulait-il pas, n'appelait-il pas déjà de ses vœux cette nouvelle lecture double, répétition vivante du perdu, de l'oublié ou du détruit dans sa *Correspondance avec Jacques Rivière* ? Ses célèbres lettres « commentaient » en effet le refus de ses premiers poèmes. Beaucoup moins lus que les lettres qui ont paru à leur place, les premiers poèmes d'Artaud sont aujourd'hui « éclipsés », comme l'est ce premier dessin « perdu » au profit de son commentaire. Nous avons proposé que l'enjeu ultime de la *Correspondance avec Jacques Rivière* est peut-être moins celui de la reconnaissance que celui de la réception : on peut bien entendu considérer ce texte initial comme une demande de crédit de la part du jeune Artaud⁴⁶, mais aussi et de manière plus féconde, pensons-nous, comme le partage d'une mise en scène ou d'un scénario⁴⁷. Dès la première phrase qu'il adresse à Jacques Rivière, Artaud spécifie qu'il ne s'y agit pas seulement de la « recevabilité » de ses poèmes, mais de leur « existence » (*O*, 69). Dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, Artaud « scénarise » déjà, il « met en place » sa conception antidialectique de l'écriture-lecture, ce qu'il fait également dans ses commentaires de dessins puisqu'ils constituent « la mise en place pour *un* œil » (*O*, 1045).

En commentant l'échec de sa percée du mur, en commentant ses dessins, ses « misères » (*O*, 1049), Artaud appelle leur perpétuelle recreation, la continuelle reprise de cette percée. Il nous somme de dépendre son œuvre tout comme le corps qu'il dessine, de les dégager tous les deux de leur emmurement ou de leur emboîtement dialectique par une lecture éclair, double et cependant unique. Artaud en appelle à « la mise en place » d'une lecture *double* – pour un *voire* qui fasse vivre et revivre. Il fait le vœu que son ouvrage soit repris, tout comme, dans le texte que nous avons précédemment analysé (*Antigone chez les Français*), il fait appel à Antigone

⁴⁶ Cf. Jean-Michel REY, « La demande de crédit », dans *Les Promesses de l'œuvre. Artaud, Nietzsche, Simone Weil, op. cit.*, p. 47-82.

⁴⁷ Cf., plus haut, p. 77.

pour « relever » l'âme des morts au combat – pour que vive son œuvre, qui elle-même fait revivre la part maudite, oubliée, en un mot *inconsciente* de l'Histoire. Mais cette relève, contrairement à l'*Aufhebung* hégélienne, est loin d'être apaisante et sublime, qui nous intime de plonger les mains dans l'être utérin de l'homme pour le refaire.

Les dessins d'Artaud annoncent de fait *Pour en finir avec le jugement de dieu* en ce qu'ils représentent d'ores et déjà la réfection, la reconfiguration de l'homme. Ensemble, ils pourraient former une sorte d'œuvre double, mais dans ses commentaires de dessins comme dans sa radio-émission, Artaud s'en prend plus particulièrement, et de manière significative, croyons-nous, à ce qu'on pourrait appeler « l'œil œdipien ». Il y dénonce la malédiction de la « ligne » en même temps que de la « lignée » : l'aveuglement auquel Dieu nous a confinés de concert avec Œdipe. De l'une à l'autre de ces œuvres, Artaud nous adresse une seule et même invitation. Il nous somme de contrecarrer d'un seul coup et l'arbre généalogique et l'aveuglement œdipien qui nous empêchent de lire vraiment, c'est-à-dire de reprendre conscience, d'entendre et de voir (de vivre et de créer, de procréer autrement que dans la lignée prédéterminée et oubliée⁴⁸) : « Je veux dire que nous avons une taie sur l'œil du fait que notre vision oculaire actuelle est *déformée*, réprimée, opprimée, revertie et suffoquée [...] » (*O*, 1049, c'est Artaud qui souligne.) Les dessins d'Artaud comme les évanouissements de Genet font le pari qu'au bout de la défaillance supportée, il y a la récompense : le grand « réveil » de l'homme. « Ce dessin ne s'adresse pas à l'intelligence

⁴⁸ Il n'est peut-être pas innocent qu'Artaud glisse dans ses glossolalies des mots de grec pour nous transmettre des instructions codées dans son *Dessin à regarder de traviole*. Une prophétie semble gravée sur le corps du personnage : « Une boîte dans Ra/ sedi Man/ d'anta Mede/ et mede qui sera/ après le souffle » (*O*, 1038). Deux fois le mot de « Mede » est répété : on peut y entendre non seulement un appel à l'aide (venez *m'aider*), mais aussi une référence à Médée la magicienne, figure de la mythologie grecque qui accomplit meurtre sur meurtre : infanticide, fratricide, régicide. C'est bien le même crime qu'Antigone que le personnage couvert de glossolalies semble méditer : révolte, meurtre de la divine généalogie du père-mère, rupture du pouvoir héréditaire et de toute lignée familiale.

ou à l'émotion mais à la *conscience* toute pure et toute nue » (*O*, 1045), écrit Artaud à propos de *La Mort et l'homme*.

Formulons une hypothèse : Artaud et Genet se représentent en état d'extrême défaillance pour ne nous laisser d'autre choix que de les relever, d'être leur Antigone, d'inventer pour les lire la lecture la plus consciente, c'est-à-dire la plus mouvante, la plus émouvante. Cette lecture antidialectique à laquelle ils nous convient tous deux tient de fait moins de l'émotion (qui est « relève », *catharsis*, et qui produit l'apaisement de la conscience), que d'une certaine motion (qui correspondrait à une relève perpétuelle, qui, loin de produire aucun apaisement, donc, entraînerait un éveil toujours plus grand de la conscience)⁴⁹.

En ce qui concerne Artaud, la conscience, comme l'arbre, apparaît telle une figure à double tranchant. Comme l'arbre en effet, la conscience est aussi mauvaise que le corps pour l'homme lorsque, tel Œdipe ou Adam, il y est lié, comme « attaché » sans le savoir. Par contre, l'arbre est aussi bon que peut l'être le corps, lorsque l'homme leur est lié en toute connaissance de cause. L'arbre est un avatar pour le corps, l'homme *est* un arbre comme il *est* un corps, comme il *est* une conscience : il souffre de ce qu'« être » lui impose, mais on peut espérer qu'il s'en libère. C'est ce qu'Artaud fait apparaître avec une grande limpidité dans une lettre qu'il écrit à Pierre Loeb, juste après avoir repris le dessin :

Cher ami, le temps où l'homme était un arbre sans organes ni fonction/
mais de volonté, et arbre de volonté qui marche/ reviendra. Il a été
et il reviendra./ Car le grand mensonge a été de faire de l'homme un organisme
[...]/ ce qui était créer tout un ordre de fonctions latentes/ et qui échappaient

⁴⁹ Nous employons ici « l'émoi » dans le même sens que Lacan lorsqu'il rappelle d'un mot au sujet de la traduction de la *Triebregung* freudienne par *émoi pulsionnel*, que l'« émoi n'a rien à voir avec l'émotion, ni l'émouvoir. L'émoi est un mot français qui est lié à un très vieux verbe, *émoyer*, ou *esmayer*, qui veut proprement dire *faire perdre à quelqu'un*, j'allais dire *ses moyens*, si ce n'était un jeu de mots en français, mais c'est bien de la puissance qu'il s'agit. [...] Un émoi, comme chacun sait, est quelque chose qui s'inscrit dans l'ordre de vos rapports de puissance, et nommément ce qui vous les fait perdre. » (Jacques LACAN, *Le Séminaire*, Livre VII, « L'éthique de la psychanalyse », *op. cit.*, p. 292. C'est Lacan qui souligne.)

au domaine de la volonté/ *délibératrice*;/ la volonté qui décide de soi à chaque instant ;/ car c'était cela cet arbre humain qui marche,/ une volonté qui décide de soi à chaque instant,/ sans fonctions/ occultes, sous-jacentes,/ régies/ par l'inconscient (*O*, 1603, c'est Artaud qui souligne.)

Les deux mots que souligne Artaud dans sa lettre forment une opposition éloquente, qui éclaire l'opération dont il s'agit dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. À travers la réfection du corps de l'homme, une volonté « délibératrice » défie l'inconscient. Le néologisme « délibératrice » d'Artaud est extrêmement riche, qui attaque puissamment la temporalité de la dialectique du jugement : tel un mot-valise, il condense, rend manifestes simultanément, les diverses instances de tout processus de libération : son enjeu (la liberté), son champ de bataille (le langage, la logique rationnelle de la justice, la *délibération*), son alliée (la volonté, l'acte *délibéré*) et sa visée (libératrice). En inventant ce mot et en l'opposant à l'inconscient, Artaud souligne ce que nous avons tenté de mettre en évidence dans ce chapitre. De ses dessins à sa radio-émission, ce qui compte, ce n'est peut-être pas tant l'étrange *contenu* de son projet – refaire le corps de l'homme pour en finir avec le jugement – que la *méthode*, la volonté, avec laquelle il nous encourage, *nous*, à procéder. L'opération « délibératrice » par laquelle il s'agit de doter « l'homme » d'un nouveau « corps sans organes » nous incombe. Il apparaît clairement dans la « Conclusion » de *Pour en finir avec le jugement de dieu* que c'est à chacun de nous que revient cette grande « opération ». L'opération décrite par Artaud devient plus compréhensible lorsqu'on porte moins attention à son contenu difficilement saisissable⁵⁰ (la réparation du corps de l'homme) qu'à la forme qu'elle doit prendre

⁵⁰ D'aucuns considèrent le « concept » de corps sans organes, tout comme le théâtre d'Artaud, « irréalistes » et « irréalisants ». En rapprochant Artaud de Genet dont l'imaginaire dont procède l'écriture de Genet, l'est également, comme le dira Sartre à Bonn dans une conférence, « Mythe et réalité du théâtre » (dans *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*), sur laquelle nous reviendrons dans la dernière section de ce chapitre.

(cette recreation doit absolument être *délibérée*). En un mot, il s'agit moins de refaire le corps de l'homme que de le refaire *consciemment*.

Dans les grands dessins qu'il réalise à Rodez en 1946, Artaud matérialise ce qu'il verbalise dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, à savoir sa hantise, l'effondrement de l'homme et sa révélation en forme de conjuration : l'urgence de sa réfection hors de toute loi, spécialement celles de l'inconscient. De même, dans ses multiples évanouissements, Genet passe de sa désintégration, de son effondrement (« je m'ec...») à sa réfection. Pour ce faire, lui aussi en appelle puissamment à nous et à notre imagination, à notre reprise vivante, consciente : à notre « co-crétation ». D'où l'hypothèse, le constat auquel nous aboutirons : dans la conférence sur le théâtre d'avant-garde que Sartre prononce à Bonn⁵¹, il reproche à Genet *et* à Artaud leur œuvre d'« irréalisation ». De manière frappante, Sartre y présente même Genet comme étant plus déconnecté de la réalité qu'Artaud. Dans *Saint Genet*, il accuse d'ailleurs Genet d'onanisme, et même d'autisme⁵². Or, peut-on imaginer plus forte communication, plus précieuse transmission que celle d'une nouvelle perception ? Artaud et Genet nous somment de devenir pour eux les lecteurs d'exception qu'ils sont. Quand Sartre, dans un célèbre passage de *Saint Genet*, accuse Genet de faire « mauvais usage de la masturbation »⁵³, il en a bien moins contre l'homosexualité de Genet, pensons-nous, que contre le nouveau type de lecture vivante, contre le *voire* auquel lui et Artaud nous convient⁵⁴.

⁵¹ Jean-Paul SARTRE, « Mythe et réalité du théâtre », dans *Un Théâtre de situations*, *op. cit.*

⁵² En 1952, Sartre pose en effet les mêmes questions au sujet de Genet qui, en 1968, préoccuperont Deleuze et Guattari à propos d'Artaud : « Que peut faire un schizophrène ? », demande-t-il par exemple dans *Saint Genet, comédien et martyr* (*op. cit.*, p. 411).

⁵³ *Ibid.*, p. 410.

⁵⁴ Tel que l'étymologie du mot convier (« inviter, prier ») le souligne, il faut, pour reprendre et faire vivre l'œuvre d'Artaud et de Genet, pour *voire* ce qu'ils nous donnent à voir, il faut croire.

2.3. Les évanouissements de Genet : « Je vis dans un long évanouissement »

L'autre soir, je dînais avec Sartre et Beauvoir et ils buvaient des double-whiskys. Beauvoir m'a dit : « La façon que nous avons de nous perdre un peu chaque soir dans l'alcool ne vous intéresse pas parce que vous, vous êtes complètement perdu. » Les petits évanouissements dans l'alcool ne me font pas grand-chose. Je vis dans un long évanouissement depuis longtemps. (VI, 16)

Dans cette section, on observera, ainsi qu'on l'a fait chez Artaud, comment s'opère chez Genet le renversement de la résistance ou de la conjuration (« je ne m'évanouis jamais », II, 452) à la révélation (« je vis dans un long évanouissement », VI, 16) dans son œuvre. De ces déclarations altières, on se gardera toutefois de tirer des conclusions hâtives ; on se contentera pour l'instant de remarquer que l'évanouissement, la perte de maîtrise qu'il sous-tend, constitue un enjeu de la première importance pour l'écrivain. On sait que le pouvoir de la littérature est immense pour Genet, qui « réhabilite » les époques les plus noires de sa vie par les mots les plus nobles⁵⁵. Or sitôt que l'évanouissement se manifeste dans son œuvre, un curieux déséquilibre se produit entre réel et écrit. Soudain, ce n'est plus nécessairement la réalité qui est honteuse et la littérature qui est victorieuse : le réel menace vraiment, « physiquement », de l'emporter. Pour se défendre de cette menace ou de cette tentation, Genet « fait » de prodigieuses scènes d'écriture à l'endroit de l'écriture. La tentation de l'évanouissement brime et stimule à la fois l'œuvre genettienne, à la manière d'un détraquage fécond ou d'une « vraie feinte ». Quand elle semble menacer le système transgressif sur lequel l'auteur fonde toute son entreprise autobiographique, en vérité, elle ne cesse de la relancer. De fait, en exhibant « son faible » pour l'évanouissement, il renforce naturellement son pacte autobiographique avec nous plutôt qu'il ne le rompt. À la fois pivot poétique et suture existentielle,

⁵⁵ « Ma victoire est verbale et je la dois à la somptuosité des termes mais qu'elle soit bénie cette misère qui me conseille de tels choix » (*Journal du voleur*, op. cit., p. 62).

la tentation de l'évanouissement soumet les personnages à l'épreuve d'une tension pratiquement intenable entre le réel et l'écrit, qui se traduit dans le texte de Genet par les contrastes stylistiquement les plus marqués. Son éventuelle « réussite », tant littéraire qu'existentielle, s'accompagne dès lors d'une « victoire verbale » encore plus éclatante.

2.3.1. Tentation : « Je suis tenté d'écrire : "J'allais défaillir" »

Je suis tenté d'écrire : « J'allais défaillir », ce serait faux physiquement car je ne m'évanouis jamais [...]. (II, 452)

Genet exhibe fréquemment les coulisses de son écriture, comme il le fait dans cet extrait de *Miracle de la rose*. Il entre également dans ses habitudes de donner à lire ses réflexions les plus immorales, les plus ignobles, les plus honteuses surtout. Fait remarquable, cependant, ces deux types de monstration – la divulgation des rouages de son écriture et l'aveu de ses pensées immondes – sont néanmoins rarement combinées. L'explication en est simple : il n'y a qu'un objet que l'abject n'atteint pratiquement jamais chez Genet, c'est son écriture.

Le passage que nous citons échappe étonnamment à ce principe. En exhibant sa « tentation » d'écrire quelque chose d'avalissant qui ne lui serait jamais arrivé (s'évanouir), Genet fait planer le doute sur l'authenticité et la dignité de son entreprise autobiographique. Dès que l'évanouissement vient sous sa plume, il menace effectivement de rétablir l'opposition entre la vie et la littérature, ou la division entre réalités « physique » et « littéraire » qu'il cherche de son œuvre autobiographique à démanteler. En faisant suivre sa tentation d'un démenti (« ce serait faux physiquement car je ne m'évanouis jamais »), Genet déclare alors en quelque sorte : pour que

je consente pleinement à m'écrire « sur le point de défaillir », il faudrait d'abord que cela ait été « physiquement », biographiquement, vrai. Il n'en est pas moins « tenté » de l'écrire. Et il l'écrit.

Genet étant le spécialiste de la subversion que l'on sait, on est en droit de mettre en doute la manière plutôt conventionnelle avec laquelle il démasque ici sa fameuse « tentation », par la plus inéluctable réalité anatomique (« Je suis tenté d'écrire : "J'allais défaillir", physiquement ce serait faux car je ne m'évanouis jamais »). C'est selon un schéma curieusement classique qu'il se met en scène comme sujet déchiré entre deux dimensions : l'une littéraire, l'autre physique (« Je serais tenté d'écrire » ; « physiquement ce serait faux »). Des indices textuels – une syntaxe, une ponctuation et une alternance de temps verbaux inusitées au sein d'un segment de phrase relativement succinct – laissent toutefois présager qu'en dépit des apparences, c'est comme toujours la littérature, ou la tentation, qui l'emporte.

Si l'énoncé paraît simple – deux propositions (« je suis tenté d'écrire : "j'allais défaillir" » et « physiquement ce serait faux ») en introduisent une troisième (« je ne m'évanouis jamais ») –, Genet accomplit pourtant une manœuvre subtile. Faisant mine de céder devant une réalité physique, la tentation de l'évanouissement commande au contraire la phrase. La dernière proposition, bien qu'elle soit rédigée au temps fort du présent, ne peut effectivement être comprise que dans le cadre optatif instauré par les propositions précédentes. Les deux propositions optatives (« je suis tenté d'écrire : "j'allais défaillir" » et « physiquement ce serait faux ») *conditionnent* d'une manière puissamment retorse la troisième proposition d'un caractère pourtant *inconditionnel* (« je ne m'évanouis jamais ») qui leur est subordonnée. En d'autres termes, quoique l'auteur semble, dans cette phrase, avancer

une vérité biographique inébranlable (« je ne m'évanouis jamais »), la tentation littéraire (« je suis tenté d'écrire : "j'allais défaillir" ») continue de régner sur la réalité.

Comme souvent chez Genet, ce court segment de phrase est construit de manière aussi vertigineuse que révélatrice : la ponctuation et la coordination concourent à y créer un étrange effet de subordination sémantique aussi bien que syntaxique. D'abord, les deux premières propositions sont coordonnées par une simple virgule, beaucoup plus faible que la conjonction « mais » attendue à cet endroit (au lieu de « je suis tenté d'écrire : "j'allais défaillir", [mais] physiquement ce serait faux », on a « je suis tenté d'écrire : "j'allais défaillir", ce serait faux physiquement »). Grâce à cette curieuse virgule, les deux premières propositions qui s'opposent au plan du sens participent d'une même mise en scène au plan de l'écriture. Ces deux propositions forment alors une armature fantasmatique d'autant plus puissante qu'elle est syntaxiquement inusitée, à laquelle vient se subordonner la troisième proposition « réelle » (« je ne m'évanouis jamais ») par la conjonction « car » (« physiquement ce serait faux car je ne m'évanouis jamais »). Genet choisit ici la conjonction de coordination indiquant le plus fort rapport de causalité – « car » annonce une explication claire – quand, « en réalité », dans la réalité de l'écriture, la proposition qu'elle introduit n'explique ni n'entraîne rien du tout relativement au cadre optatif posé : que ce soit physiquement faux n'empêche nullement qu'il soit tenté d'écrire qu'il s'évanouit. « Je suis *tenté d'écrire* : "j'allais défaillir" », c'est donc doublement l'écriture. C'est convoquer la réalité (« physiquement, ce serait faux ») pour s'en jouer et la contrôler. C'est attirer l'attention du lecteur sur ce qui motive ou provoque l'écriture chez lui – la résistance à la tentation, ou la maîtrise de la défaillance – pour plus profondément y succomber et avec lui

nous y entraîner. C'est donc performer l'évanouissement à même l'écriture, c'est le vertige en acte.

Dans *Querelle de Brest*, une autre remarque « métatextuelle » confirme notre hypothèse selon laquelle la tentation de l'évanouissement fonctionne chez Genet comme une puissante injonction à l'écriture : « Prise à la lettre, l'expression "sur le point de défaillir" est fausse, cependant la fragilité à quoi elle réduit celui qui la provoque, nous oblige à l'employer, Mario fut "sur le point de défaillir" » (III, 394). La curieuse paraphrase dont use Genet pour désigner le sujet en proie à la défaillance (« celui qui la provoque » au lieu d'employer, par exemple, « celui qui la subit ») suscite la confusion : qui « provoque » l'expression « sur le point de défaillir » sinon l'écrivain qui l'écrit ? C'est évidemment Genet qui la convoque et qui donc la « provoque ». En effet, par quelle étrange opération serait-il « obligé de l'employer », sinon parce qu'il est de nouveau irrésistiblement tenté de l'écrire ?

En écrivant « je suis tenté d'écrire » quelque chose de faux, que ce soit physiquement (« physiquement, ce serait faux ») ou sémantiquement (« prise à la lettre l'expression "sur le point de défaillir" est fausse »), Genet défie de manière performative les lois de la logique, comme Jacques Derrida l'a mis au jour dans *Glas*. Il fait s'entrecroiser vérité, mensonge, réalité et fiction jusqu'au vertige, jusqu'à ce qu'on comprenne enfin que ces notions sont vaines, qu'elles sont proprement inséparables ou « indécidables » et que si la littérature fait mine de ployer sous le joug de la réalité (« je ne m'évanouis jamais »), ce n'est, en bout de ligne, que pour mieux en triompher : « Voire./ [...] Ailleurs défini : le vraiment feint »⁵⁶.

⁵⁶ « Voire./ Ce mot reviendra désormais à dire le vrai (*verus*, voirement), mais aussi le suspens indécidé de ce qui reste en marche ou en marge dans le vrai, n'étant néanmoins pas faux de ne plus se réduire au vrai./ Ailleurs défini : le vraiment feint » (Jacques DERRIDA, *Glas*, *op. cit.*, p. 52).

En écrivant « "j'allais défaillir" », Genet cède à la tentation de l'évanouissement, tout en « feignant, vraiment », physiquement, de ne pas le faire. Cette « scène de tentation » n'est pas anodine, car elle revient régulièrement figurer dans l'œuvre de Genet une lutte intense entre le réel et la fiction, entre leurs différents espaces et temporalités. L'auteur se lance alors dans d'impensables parcours spatiotemporels, tel qu'il le fait dans ce si court segment de phrase : en louvoyant à une vitesse proprement vertigineuse entre un présent qu'on pourrait qualifier d'« optatif » (« je suis tenté d'écrire »), l'imparfait (« "j'allais défaillir" »), le conditionnel (« physiquement ce serait faux »), pour aboutir à un tout autre présent, qu'on pourrait dire « définitif », celui-là (« je ne m'évanouis jamais »). Et ainsi, jusqu'à ce qu'on en vienne à ne plus pouvoir distinguer ce qui appartient au domaine de la littérature de ce qui appartient au domaine du réel ou, comme on l'a vu à propos de la mythologie et de l'Histoire, à les *voire*. Raccorder les espaces et les temporalités les plus éloignés pour les faire communiquer à tel point que le lecteur ne puisse que finir par les *voire* ou les confondre, n'est-ce pas la mission que Genet se donne lorsqu'il définit la poésie comme une « vision du monde obtenue par un effort, quelquefois épuisant, de la volonté tendue, arc-boutée » ? « La poésie est volontaire. Elle n'est pas un abandon, une entrée libre et gratuite par les sens » (II, 144). S'il consent à s'abandonner au vertige en écrivant « la petite mort », Genet ne le fait cependant jamais qu'en démontrant fièrement au lecteur, comme il le fait dans l'extrait analysé, par un « coup d'écriture (ou de *déjà*) »⁵⁷, que sa défaillance lui permet de maîtriser d'autant mieux son corps et surtout la langue. « Voilà donc le ton que je prendrai » ; « Rien ne m'empêchera [...] d'écrire des mots qui chantent »,

⁵⁷ « Le "je suis donc mort" [...] du *Miracle de la rose* n'est pas une proposition parmi d'autres. Partout où elle se répète, se monnaie, se détaille, elle donne un coup d'écriture (ou de *déjà*) à toutes les forces qui s'agrippent au présent, à la vérité comme présence. Le passé n'est plus un présent passé, ni le futur un présent à venir » (*ibid.*, p. 26).

clame-t-il au terme de la majestueuse entrée en scène d'Harcamone, ce personnage qu'il fait précisément apparaître sur le point de « s'évanouir » (*II*, 233-234).

Si le lyrisme de Genet en agace plusieurs, c'est précisément parce que l'écrivain le charge, à la manière d'un vertige communicatif, de faire – à ses personnages et ses lecteurs, tout autant qu'à lui-même, l'auteur – « perdre pied » : « Pour me comprendre, écrit-il, une complicité du lecteur sera nécessaire. Toutefois je l'avertirai dès que mon lyrisme me fera perdre pied »⁵⁸. Or de tels avertissements, ou « ressaisissements », surviennent presque toujours chez lui au moment où il résiste à la tentation d'écrire sa défaillance : il suffit qu'il y succombe pour que l'évanouissement soit aussitôt *consommé* par la narration. Tantôt cette résistance emprunte la forme d'une réflexion philosophique, tantôt celle d'une remarque autocritique, tantôt, comme c'est le cas après l'apparition d'Harcamone, d'un aveu d'impuissance : « Que l'on ne parle pas d'invraisemblance en prétendant que j'ai tiré cette phrase d'un arrangement de mots. La scène fut en moi, j'y assistai, et ce n'est qu'en l'écrivant que j'arrive à dire le moins maladroitement » (*II*, 234).

Genet s'impatiente ici, car il n'a que faire de la vraisemblance : « La vraisemblance [est] le désaveu des raisons inavouables » (*II*, 18-19) qui sont les seules à l'intéresser. En fait, la vraisemblance ne lui sert jamais qu'à ruser. Lorsqu'il écrit « Je suis tenté d'écrire "j'allais défaillir", ce serait faux physiquement car je ne m'évanouis jamais », il ne fait que « feindre, vraiment »⁵⁹ la vraisemblance pour énoncer une vérité inavouable. Plus le désaveu est « vraisemblable », plus la tentation qu'il cherche à camoufler est grande : c'est le principe de la dénégation, conjuration dont Genet fait son miel. Il ne fait nul doute qu'en employant à propos de l'évanouissement ces mots si radicaux : « jamais »

⁵⁸ Jean GENET, *Journal du voleur*, op. cit., p. 17.

⁵⁹ Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit., p. 52.

et « toujours » (« je ne m'évanouis jamais », « je vis depuis toujours dans un long évanouissement »), l'écrivain cherche moins à nous convaincre de la vraisemblance de son désaveu qu'à rendre manifeste l'intensité de sa tentation⁶⁰, la force de l'obligation poétique à laquelle il accepte en définitive que la tentation de l'évanouissement le réduise : « Prise à la lettre, l'expression "sur le point de défaillir" est fausse, cependant *la fragilité* à quoi elle réduit celui qui la provoque, nous oblige à l'employer, "Mario fut sur le point de défaillir" » (III, 394, nous soulignons).

Genet recherche activement la fragilité qui ennoblit ou authentifie (le moignon de Stilitano, le boitement de Harcamone, l'œil qui louche de Querelle). La tentation de l'évanouissement est exemplaire de l'écriture de Genet, en ce qu'elle révèle narrativement et formellement la manière avec laquelle il transforme la réaction en action. Étroitement associée à son « lyrisme », la syncope, sorte d'infirmité ou d'excroissance, de bégaiement ou de boitement, dans le récit comme dans la langue, est son style, la marque sans marque la plus intime de son style.

Paradoxalement, l'évanouissement se présente en effet à Genet comme l'occasion par excellence de s'affirmer. Et puisque l'écriture constitue l'affirmation la plus puissante qu'il ait trouvée, on peut tout aussi bien considérer l'évanouissement comme une tentation d'écriture tout court. « Je suis tenté d'écrire : "j'allais défaillir" », c'est, pour Genet, non seulement l'écrire, mais, déjà, promettre insidieusement de le réécrire. C'est promettre de succomber encore et toujours à l'écriture de son évanouissement et de continuer à confier des vérités inavouables en « feignant, vraiment » d'être le maître de tout.

⁶⁰ Toute tentation « digne » de ce nom ne repose-t-elle pas sur l'inavouable ? Sinon, on parlerait bien plutôt de désir, d'envie, d'ambition.

De même, quand Artaud s'autoproclame « l'aliéné authentique », sur un ton où, comme chez Genet, le sérieux et la solennité n'excluent pas l'humour, il promet ingénieusement de succomber encore et toujours à l'écriture de son effondrement en préférant devenir fou (donc en le « feignant, vraiment ») :

Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique ? C'est un homme qui a *préféré devenir fou*, dans le sens où socialement on l'entend, plutôt que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. [...] Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités. (*O*, 1441, nous soulignons.)

« Préférer devenir fou », « provoquer » sa défaillance : « cabotinages », comme l'écrira Sartre au sujet de Genet ? « Extrême lucidité », voire même « rigueur », comme l'écrira Blanchot au sujet d'Artaud⁶¹ ? Ou alors les deux ? Lorsque, de fait, le cabotinage le plus impénitent est accompli avec « autant de simplicité que de sobriété », au lieu d'être écœurant, il « ennoblit ». C'est l'une des « insupportables vérités » littéraires que cherche à démontrer Genet⁶². L'évanouissement, parce qu'il mobilise au contraire inconsciemment tous les regards, est la manifestation de faiblesse la plus victorieuse qui soit. L'écriture de l'évanouissement, c'est la monstration cabotine du moignon de Stilitano, mais en plus simple et plus sobre encore, car davantage d'abandon, et donc de risque, entre dans ce geste qu'il conçoit comme un acte. Contrairement au vol et à l'assassinat qu'il est naturellement préférable de perpétrer en douce, l'évanouissement se produit inévitablement au grand jour : il lui *faut* un témoin (un évanouissement privé n'aurait évidemment aucun intérêt). L'écriture de l'évanouissement crée de ce fait un rapport étroit et violent

⁶¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 432 et 436.

⁶² « Il tendit son moignon. Or il le fit avec tant de simplicité, de sobriété que ce cabotinage immonde au lieu de montrer à mes yeux Stilitano écœurant l'ennoblit. Il se retira non sous des huées mais sous un murmure exprimant le malaise d'hommes loyaux découvrant la misère auprès d'eux. Stilitano recula lentement, protégé de son moignon tendu, posé simplement devant lui. L'absence de la main était aussi réelle et efficace qu'un attribut royal, que la main de justice » (Jean GENET, *Journal du voleur*, *op. cit.*, p. 68).

entre l'évanoui et ses témoins, de même qu'entre auteurs et lecteurs. En tout état de cause, il ne fait pas de doute que le caractère ostentatoire de l'évanouissement contribue à ce que Genet le considère non seulement plus intéressant mais plus périlleux que n'importe quel méfait : plus « difficile à accomplir » que le vol et le meurtre.

Il intègre en effet la syncope au *modus operandi* du tueur « le plus respecté » de « la plus troublante » des Centrales de France (II, 223) : Harcamone, après avoir assassiné son geôlier, « [songe] à faire quelque chose de très difficile, de plus difficile que ce meurtre : il s'évanouit » (II, 267). Puisqu'il s'agit d'un « acte » (Harcamone « fait quelque chose »), qui plus est d'un acte « très difficile », Genet y insiste, plus que n'importe quelle autre marque de faiblesse distinctive, l'évanouissement ennoblit celui qu'il touche. De fait, sur le plan narratif, la syncope d'Harcamone est annoncée par Genet au lecteur comme s'il allait se faire raconter « un de ces poèmes brefs que sont les faits divers » (II, 266) ou un haut fait répandu par quelque rumeur moyenâgeuse : « Harcamone choisit de commettre un acte assez banal pour lui et qui, par la conduite d'un mécanisme fatal plus fort que sa volonté, le ferait mourir [...]. Je ne puis savoir comment Harcamone se trouva sur le passage du gâfe, mais *on dit* qu'il se précipita derrière lui, le saisit par l'épaule, comme s'il eût voulu, par derrière, l'embrasser » (II, 266, nous soulignons.) La syncope est encore décrite avec le vocabulaire de la bravoure : « [...] on oublie trop la souffrance de l'assassin qui tue toujours de la même façon tant il est douloureux d'inventer un nouveau geste difficile », écrit Genet, tout juste avant de saluer le brio avec lequel Harcamone, s'évanouissant, franchissant la « difficulté », innove et donne du panache à son meurtre.

Cette valorisation de l'évanouissement du personnage d'Harcamone sur le plan narratif trouve des échos sur le plan de l'écriture de Genet. La tentation d'écrire

l'évanouissement pour l'auteur constitue toujours l'occasion toute trouvée de briller par une « performance » stylistique. De fait, le sujet menacé de syncope acquiert inévitablement chez lui la dimension d'un héros, au fur et à mesure que son texte prend l'allure imposante d'une fresque religieuse. L'entrée en scène magistrale d'Harcamone dans *Miracle de la rose* en constitue sans aucun doute le meilleur exemple. On pourrait comparer ce passage illustrant la légende du « miracle de la rose » à une enluminure⁶³. Harcamone y apparaît dans toute sa « fragilité » puisqu'il passe près de s'évanouir devant les autres prisonniers en émoi. Genet considère alors sa faiblesse, qu'il interprète comme de la délicatesse, la marque distinctive de gracieux gentilhommes :

Il était d'une pâleur mortelle et ceux qui virent la scène de loin purent croire que cet assassin avait la fragilité d'un duc de Guise ou d'un chevalier de Lorraine, dont l'Histoire dit qu'ils défaillaient, terrassés par l'odeur et la vue d'une rose⁶⁴. (II, 234)

Nul hasard si une menace d'évanouissement plane sur Harcamone dans ce passage tant célébré par la critique. En présentant son personnage sur le point de défaillir, Genet anticipe déjà le moment où il le fera s'évanouir après son dernier crime. Or sous cette menace de défaillance pleinement méditée en fonction de l'œuvre, ne serait-ce pas sa propre signature que Genet appose, comme par avance, au meurtre

⁶³ « Je sentais, dans toutes mes veines, que le miracle était en marche. Mais la ferveur de notre admiration avec la charge de sainteté qui pesait sur la chaîne serrant ses poignets – ses cheveux ayant eu le temps de pousser, leurs boucles s'embrouillaient sur son front avec la cruauté savante des torsades de la couronne d'épines – firent cette chaîne se transformer sous nos yeux à peine surpris, en une guirlande de roses blanches. La transformation commença au poignet gauche qu'elle entourait d'un bracelet de fleurs et continua le long de la chaîne, de maille en maille, jusqu'au poignet droit. [...] Le même mouvement que font les fidèles fanatiques pour saisir le pan d'un manteau et le baiser, je le fis. J'avancai de deux pas, le corps penché en avant, les ciseaux à la main, et je coupai la plus belle rose qui pendait à une tige souple, tout près de son poignet gauche. La tête de la rose tomba sur mon pied nu et roula sur le dallage parmi les boucles de cheveux coupées et sales. Je la ramassai et relevai mon visage extasié, assez tôt pour voir l'horreur peinte sur celui d'Harcamone, dont la nervosité n'avait pu résister à la préfiguration si sûre de sa mort. Il faillit s'évanouir. » (II, 234)

⁶⁴ Hélène Cixous a un jour fait remarquer à Mairéad HANRAHAN qu'« une métathèse nous permet de voir et d'entendre dans le nom d'Harcamone un *monarque* à l'envers » (*Lire Genet. Une poétique de la différence*, Montréal/Lyon, Les Presses de l'Université de Montréal/Presses Universitaires de Lyon, coll. « Espace littéraire », 1997, p. 40). S'agissant de la noblesse d'Harcamone, Mairéad Hanrahan suggère encore de manière convaincante que Genet, pour l'accentuer, se serait inspiré du *Dictionnaire historique et artistique de la rose* d'Abel Belmont (Melun, E. Drosne, 1896, p. 5), plus précisément de l'article « Antipathie pour les roses » divisé en deux parties : « duc de Guise » et « chevalier de Lorraine ».

d'Harcamone ? Quand il loue, dans l'évanouissement qui lui succède, l'originalité de l'assassinat de son héros, tout porte effectivement à croire que c'est, en filigrane, sa propre entreprise d'écriture qu'il commente : « Il fallut qu'[Harcamone] élevât son destin comme on élève une tour, qu'il donnât à ce destin une importance énorme, une importance de *tour*, unique, solitaire et que toutes ses minutes il le construisît » (II, 266, nous soulignons). C'est de fait avec le vocabulaire du chantier de l'œuvre, avec un *tour* rhétorique que Genet décrit les méfaits de son personnage. En perpétrant son assassinat avec dignité (en s'évanouissant), Harcamone appose en quelque sorte la dernière pierre à l'« édifice » de sa vie :

Construire sa vie minute par minute en assistant à sa construction, qui est aussi destruction à mesure, il vous paraît impossible que je l'ose prêter à un voleur sans envergure. On ne voit capable de cela qu'un esprit sévèrement entraîné. Mais Harcamone était un ancien colon de Mettray, qui avait là-bas bâti sa vie minute par minute, on peut dire pierre par pierre, comme chacun avait fait la sienne, pour réussir la forteresse la plus insensible aux coups des hommes. (II, 266)

Sous prétexte de prévenir le lecteur contre la tentation de confondre son personnage avec lui, Genet ne l'y incite-t-il pas ? Cet « esprit sévèrement entraîné », dont il gratifie Harcamone, n'est-il pas inséparable du sien, qui l'a créé ? N'est-ce pas justement l'idée de sa personnification en Harcamone que Genet veut inspirer au lecteur, en rapprochant ici ces actions hautement préméditées que sont écrire, voler, tuer ? L'évanouissement, en relayant chez lui l'œuvre et le crime, associe l'écriture à la mort.

Par cette dernière pierre fine posée au crépuscule de sa vie, Harcamone s'éclipse au profit de Genet : ainsi la « petite mort » reste-t-elle son paraphe, son panache, sa pierre de touche, ou sa « pierre d'angle » comme l'écrit Derrida : son angle d'attaque, pourrait-on ajouter. La « tentation » de l'évanouissement ouvre dans le « texte-forteresse » de Genet comme une meurtrière, à partir de laquelle il porte son « coup d'écriture (ou de *déjà*) ». L'évanouissement et ses avatars – le vertige,

la défaillance, l'écoeurement, l'écoulement, la jouissance, l'abandon – participent de fait chez l'écrivain d'une stratégie martiale : en suscitant l'angoisse, le dégoût, l'admiration ou le doute du lecteur, ils le *fortifient*, ils le rendent comme par avance « insensible aux coups [aux interprétations...] des hommes » (II, 266). L'évanouissement, pour Genet, est quelque chose que l'on choisit délibérément de « faire », que l'on fomenté tel un meurtre, auquel on « songe » ne serait-ce qu'une fraction de seconde avant de le commettre, non seulement pour briller devant témoins, mais encore pour se « fortifier », se « sauvegarder »⁶⁵.

Fait singulier, le mérite d'Harcamone semble moins consister à s'évanouir qu'à « songer » à le faire (« Harcamone *songeât* à faire quelque chose de difficile : il s'évanouit »). De la même façon, dans le premier extrait analysé, l'accent, loin de porter sur la défaillance de Genet elle-même, est plutôt mis sur sa tentation de l'écrire (« je suis *tenté* d'écrire : "j'allais défaillir" »). Dès lors que la syncope est prononcée, le récit passe effectivement complètement à autre chose. Si ni l'un ni l'autre de ces évanouissements ne sont racontés en détail, c'est donc bien que leur fonction dans le texte de Genet est tout autre que narrative.

La « tentation » de l'évanouissement agit sur l'écrivain de la même façon que le « songe » sur son personnage : comme un violent désir auquel il lui faut résister d'autant plus fort qu'il souhaite profondément, consciemment ou non, y succomber. Le songe et la tentation œuvrent chez Genet selon une même modalité, celle du fantasme. Nous avançons en effet que la tentation de l'évanouissement soulève chez lui une fantasmagorie et que cette fantasmagorie est fondamentale en ce qu'elle est clairement reliée à l'acte d'écrire.

⁶⁵ Genet précise, dans son commentaire du méfait d'Harcamone, qu'il eut, « *pour le sauvegarder* d'un trop grand malheur, la chance de pouvoir accomplir son dernier meurtre avec d'autres gestes [son évanouissement] que ceux qu'il fit lors du premier » (II, 266, nous soulignons). Nous reviendrons ultérieurement sur la pulsion de conservation inhérente à l'évanouissement, selon la formule d'Artaud discutée en première partie, « mourir vivant plutôt que vivre mort ».

2.3.2. Révélation : « Je m’ec... / Je m’ev... »

On n’a accordé qu’une attention superficielle à un passage final de *Notre-Dame-des-Fleurs* qui occupe pourtant une place importante dans l’économie de l’œuvre de l’écrivain. Cet extrait est le tout premier d’une série de « petites morts », qui sont, elles, très souvent commentées. L’évanouissement du narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs*, dans la cellule d’une prison yougoslave, préfigure à ce titre des moments consacrés de l’œuvre et de la vie de l’écrivain : de la fascination qui saisit « Jean Genet » en explorant le corps de Harcamone (*Miracle de la rose*, 1942), à la sérénité qu’il connaît dans la chambre de Hamza (*Un Captif amoureux*, 1986), en passant par la prise de conscience qui le bouleverse dans un wagon de train (*Ce qui est resté d’un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, 1955).

Tout paraît en ordre dans ce passage où Genet le narrateur doit commettre un vol devant ses compagnons de cellule pour déterminer en quelque sorte sa position, sa « valeur » au sein du groupe. Comme toute l’œuvre de Genet exalte le sacré, on le suppose heureux de se prêter à cette démonstration solennelle à caractère initiatique. Au moment d’accomplir l’acte escompté, pourtant, il s’évanouit :

De la révélation, je ne puis dire grand-chose, car, enfin, je ne sais d’elle que ce qu’il me fut accordé d’en connaître, grâce à Dieu, dans une prison yougoslave [...]. J’arrivai donc et fus enfermé dans une chambre assez grande, remplie d’une vingtaine d’autres détenus. Trois tziganes y avaient organisé une école de pick-pockets. Voici comment on opérait : pendant que l’un des prisonniers dormait, allongé sur le bat-flanc, il s’agissait qu’à tour de rôle nous enlevions de ses poches – et les y remettions – sans le réveiller, les objets qui s’y trouvaient déjà. Aventure délicate [...].

Quand fut venu mon tour d’opérer, le tzigane qui était le chef m’appela et me commanda de travailler. Sous l’étoffe du veston, je sentis le cœur battre et je m’évanouis. (II, 201)

Le cérémonial des tziganes évoque plusieurs éléments susceptibles de faire évoluer, comme souvent chez Genet, le récit vers la rêverie anagogique : une atmosphère dense, un rituel à observer devant une assemblée silencieuse, attentive, tout entière tendue vers le geste à exécuter. Selon cette perspective initiatique, le prisonnier endormi n'est plus un prisonnier, mais une victime offerte en sacrifice qu'on n'approche pas sans trembler. Dès lors que tous les regards sont tournés vers lui, cet homme à dévaliser ne repose plus sur un bat-flanc, mais sur un autel. Genet se penche pour le voler. Sur le point de « commettre l'acte », toutefois, il se trouble, se cabre, s'abîme : il s'évanouit. Il y aurait mille façons de ne pas répondre à ce qu'on espère de lui : il pourrait embrasser l'endormi, le gifler, lui cracher à la figure, ou encore se retourner et faire le pitre devant les autres détenus ; non, l'auteur-narrateur choisit de réaliser « quelque chose de plus difficile ». Sur le point de commettre le geste tant attendu, Genet perd connaissance, précisément comme Harcamone qui, au moment du meurtre de son geôlier, « songeât à faire quelque chose de plus difficile que ce meurtre » : « il s'évanouit » (II, 267).

Contrairement à son habitude lorsqu'il prépare une épiphanie, Genet, loin de fournir moult détails au sujet des protagonistes, ne nous renseigne d'aucune façon : ni sur ce prisonnier que le narrateur s'apprête à dépouiller (il ne lui accorde pas même d'être désigné par un pronom personnel ; son corps n'apparaît que sous les mots on ne peut plus impersonnels « l'étoffe du veston ») ni sur la « vingtaine » de détenus qui l'observent. Un cœur nous émeut généralement parce que celui à qui il appartient nous est cher. Il y va tout autrement ici : du « dormeur » vers lequel toute la scène converge, on ne sait rien, sinon qu'il dort et que son cœur bat. En somme, rien d'autre que sa position, centrale, qu'un fait linguistique accentue : dans le texte, il n'est pas dit que le narrateur, au contact du prisonnier, sent « *son* cœur battre », mais bien

« le cœur battre ». L'écrivain opère ainsi, en même temps qu'une désingularisation de la victime, une personnification de son cœur, qu'il « infinitise » à la manière des mystiques⁶⁶. Dès lors, cet homme n'est *qu'un cœur* (qui n'est même pas *son* cœur), mais c'est assez – c'est en fait exactement ce qu'il faut – pour fasciner Genet, et cette fascination se traduit dans le texte par un événement majeur. Sitôt qu'il touche ce cœur, le narrateur bascule dans un coma et la narration s'achemine vers le fantasme.

Car cette scène comporte bel et bien tous les éléments nosographiques d'un fantasme : d'abord, un état hypnoïde (concentrer son attention sur son propre rythme cardiaque ou celui d'un autre est une conduite reconnue pour provoquer la catatonie) ; une narration de type scénographique (on a vu que Genet se préoccupe en effet peu des détails et se concentre sur la mise en scène et l'action initiatiques) ; une accentuation de la séquence, où la permutation des rôles est possible (c'est ce qui se produit pour le narrateur qui échange son rôle de « ravisseur » pour celui d'« objet du rapt » en s'évanouissant) ; enfin, dans la mesure où le fantasme met en scène le désir, la médiation d'un processus de défense (l'évanouissement constitue toujours, au moins en partie, un « retournement sur la personne propre »⁶⁷, en ce qu'il provoque l'anéantissement temporaire du sujet⁶⁸).

Si le texte reste muet quant à la cause exacte de l'évanouissement, Genet donne habilement à lire, ou à fantasmer avec lui, ce qui n'est pas écrit : on imagine fort bien ce moment où, les battements du cœur de sa victime s'avérant de plus en plus assourdissants dans le silence de la cellule, l'organe prend peu à peu pour son narrateur

⁶⁶ « Il faut revenir au lieu "fini", le corps, que la ou le mystique "infinitise" » (Michel de CERTEAU, *La Fable mystique*, *op. cit.*, p. 405).

⁶⁷ De fait, on peut considérer l'évanouissement de Genet comme un renversement dans le contraire visant sa personne propre : il préfère s'annihiler lui-même plutôt que de porter un coup à l'objet autour duquel se trame une scène initiatique qui lui plaît trop. On verra que Genet s'évanouit, au moment de commettre son larcin, dans son désir de devenir lui-même l'objet sur lequel se portent tous les regards.

⁶⁸ Notre caractérisation du fantasme s'appuie sur celle de Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, qui en ont inventorié et discuté les fondements dans *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1967, p. 155-156).

des proportions démesurées, jusqu'à ce qu'il envahisse tout son espace aussi bien psychique que physique : c'est, en quelque sorte, possédé ou « hanté » par ce cœur battant, qu'il s'évanouit. On l'imagine d'autant mieux que le rythme cardiaque, avec le pendule, constitue comme l'on sait un des plus puissants « déclics ». Freud privilégie d'ailleurs le rôle de « l'entendu » au sein de l'élaboration du fantasme. Dans *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Laplanche et Pontalis expliquent justement ce privilège par ceci, que l'écoute des battements de cœur précipitant Genet dans l'évanouissement rend manifeste :

[...] l'entendu, quand il fait irruption rompt la continuité du champ perceptif indifférencié et en même temps fait signe (le bruit guetté et perçu dans la nuit), mettant le sujet en position d'interpellé ; dans cette mesure, le prototype du signifiant appartient bien à l'entendu, même s'il trouve des équivalences dans les autres registres sensoriels. Mais l'entendu, c'est aussi [...] l'histoire, ou la légende, des parents, des grands-parents, de l'ancêtre : le *dit* ou le *bruit* familial, ce discours parlé ou secret, préalable au sujet, où il doit advenir et se repérer. C'est en tant qu'il peut rétroactivement servir de point d'appel à ce « discours » que le petit bruit – ou tout autre élément sensoriel discret pouvant avoir fonction d'indice – va prendre cette valeur.⁶⁹

Le « point d'appel » dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, mais aussi dans *Miracle de la rose*, c'est justement le cœur, et ses battements « guetté[s] et perçu[s] dans la nuit ». De fait, les « battements » ou les palpitations du cœur annoncent presque invariablement, selon l'expression consacrée de Laplanche et Pontalis, à la fois un fantasme des origines et un fantasme originaire dans l'œuvre de Genet. Par exemple, Divine, lasse, s'assied sur un banc : « conquise par la tiédeur de la nuit », elle « s'abandonn[e] le temps d'un battement de cœur [...] » (II, 27), ce qui donne lieu, quelques phrases plus loin, à l'un des fantasmes d'introjection – aussi bien ontologique, généalogique qu'eschatologique – les plus explicites de l'œuvre :

⁶⁹ Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1985, p. 66-67.

Il m'est arrivé [...] de désirer m'avaler moi-même en retournant ma bouche démesurément ouverte par-dessus ma tête, y faire passer tout mon corps, puis l'Univers, et n'être plus qu'une boule de chose mangée qui peu à peu s'anéantirait : c'est ma façon de voir la fin du monde. Divine s'offrait à la nuit afin d'être dévorée de tendresse par elle et jamais plus vomie. (II, 27)

« S'offrir à la nuit » résume le désespoir et l'audace caractéristiques de l'attitude évanescente, pour ne pas dire « évanouissante », de Divine, le premier personnage autobiographique de Genet. Nul plus qu'elle n'est attentif au petit « bruit », à l'indice du « discours parlé ou secret » dans la « nuit », à partir duquel on peut se définir (homme, femme, ange, sainte, démon...). Le plus souvent, quand l'auteur *prend sur lui* ou *incarne*, par l'entremise de son personnage ce discours – à la fois ontologique, métaphysique, eschatologique et génésique –, son écriture, comme celle d'Artaud, devient absolument cosmique et tout l'univers y passe. Genet, lorsqu'il se soumet à la tentation de l'évanouissement, brave comme Divine la nuit bavarde. Il écrit au bord de l'évanouissement la fin de notre monde, afin de n'être « plus jamais vomi » – mais profondément avalé – par lui : afin d'irradier depuis ses entrailles comme un cœur ou un trou noir et, de son « chant »⁷⁰ pulsatile, nous fasciner pour nous y attirer, nous y faire chuter :

Dès qu'elle a fait la nuit, tourné le bouton de la lumière, pour rien au monde elle ne ferait un pas hors de son lit, où elle se croit en sécurité, mais de la même manière qu'elle se croit en sécurité dans son corps. Elle se sent assez bien protégée par le fait d'être dans son corps. Dehors règne l'épouvante. Une nuit pourtant, elle osa ouvrir la porte du grenier et s'avancer d'un pas sur le palier sombre. L'escalier⁷¹ était rempli des plaintes des sirènes qui l'appelaient au fond. Ce n'étaient pas précisément des plaintes ni des chants, ni non plus des sirènes précisément, mais c'était nettement [telle la tentation d'écrire l'évanouissement] une invitation à la folie ou à la mort, par la chute. [...] Les mots clos, scellés, hermétiques, s'ils s'ouvrent, leurs sens s'échappent par bonds qui assaillent et laissent pantois. (II, 73, nous soulignons.)

⁷⁰ D'un bout à l'autre de son œuvre, c'est ainsi que Genet décrit son art poétique : comme la recherche d'un chant vertigineux et, tel qu'on le verra dans la troisième partie, de « mots qui laissent pantois ».

⁷¹ Cette scène de ravissement qui a lieu dans un « escalier » rappelle à maints égards celle que nous avons analysée dans *Journal du voleur* (où l'escalier était justement qualifié de « bavard »).

Dans un texte ultérieur, *Miracle de la rose*, Genet plonge au cœur du fantasme qui le fait déjà défaillir dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. Pendant le procès qui condamne Harcamone à la guillotine, l'auteur-narrateur transforme le corps du criminel en un lieu majestueux divisé en multiples « cellules » que quatre personnages (le juge, l'avocat, l'aumônier et le bourreau), suivis de Genet (observateur invisible), explorent. Or cette nouvelle aventure (la tentative de vol sur le dormeur, dans le passage de *Notre-Dame-des-Fleurs* analysé, est ainsi qualifiée d'« aventure délicate ») a parallèlement pour but, ou pour culmination dans le texte, le cœur : « Le cœur, avez-vous trouvé le cœur ? », s'interpellent-ils dans ce labyrinthe organique structuré comme une ville.

De nombreuses analogies relient les deux épisodes, mais la plus flagrante est qu'ils se terminent respectivement par une chute. À l'instar du narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* qui, sentant le cœur de sa victime battre, s'évanouit lorsque les protagonistes de *Miracle de la rose* parviennent enfin « au cœur du cœur » (c'est-à-dire à la « Rose Mystique » au centre de ce cœur, puis, comme si Genet *jugeait* parodiquement que les « inquisiteurs » de Harcamone ne s'étaient pas encore assez *enfoncés* dans le corps du criminel, au cœur de ce cœur qu'est elle-même la Rose Mystique), ils succombent à un mystérieux vertige, chancellent et défaillent :

Revenus de leur émoi, ils se précipitèrent, écartant et froissant, avec les mains ivres, les pétales comme un satyre sevré d'amour écarte les jupons d'une fille. L'ivresse de la profanation les tenait. Ils arrivèrent les tempes battantes, la sueur au front, au cœur de la rose : c'était une sorte de puits ténébreux. Tout au bord de ce trou noir et profond comme un œil, ils se penchèrent et l'on ne sait quel vertige les prit. Ils firent tous les quatre les gestes de gens qui perdent l'équilibre, et ils tombèrent dans ce regard profond. (*II*, 464)

Lorsqu'ils découvrent, en en écartant « les pétales », le cœur du cœur du cœur, « le centre de la Rose Mystique », ils se courbent, « tempes battantes », vers lui, éprouvent « on ne sait quel vertige » et tombent en son centre comme en un « trou

noir ». Or cette chute ne fait-elle pas étonnamment écho à celle du narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* qui, au moment fatal de mettre la main sur le butin, lui aussi s'incline, vers le prisonnier endormi, sent son cœur battre « sous l'étoffe du veston », puis *sombre* dans l'inconscience ? Tous commettent les mêmes gestes : ils se penchent, effleurent une membrane (pétales de la rose, veston du prisonnier), entendent un battement sur le point de toucher au but (les explorateurs de *Miracle de la rose* ont les tempes battantes ; le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* sent le cœur battant de sa victime), avant de basculer dans l'abîme.

Dans cette scène finale de *Miracle de la rose*, Genet explore donc plus avant, en même temps que ses personnages, le fantasme cardiaque de son premier roman, *Notre-Dame-des-Fleurs*. Cette armature fantasmatique est d'autant plus remarquable qu'elle prend de multiples formes à l'intérieur même des deux textes. Derrida remarque, par exemple, que ses inquisiteurs « répètent, au sein d'Harcamone, le geste du puceau » : « Harcamone lui-même ne pouvant "garder plus longtemps sa fleur" était tombé (ils tombent aussi) sur une fillette près d'un buisson d'églantines et avait passé "la main sous ses robes" avant de l'égorger »⁷². Toute une lecture pourrait justement se déployer à partir des deux passages analysés autour de ces crimes que sont « voler » et « violer ». Mais en dépit de la puissante charge érotique que ces scènes de crime véhiculent, chez Genet, elles demeurent moins sexuelles que sacramentelles. Au moment de commettre un vol ou un viol, ce qui l'inquiète et le ravit, c'est en effet moins l'idée d'enfreindre les lois de l'intégrité ou de la propriété que la possibilité d'être vu par Dieu, de le braver donc. Surtout, il semble qu'il y ait plus transgressif encore pour Genet que voler, violer, ou même tuer : c'est *trouver*.

⁷² Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit., p. 158.

Trouver ou comprendre « le mystère » est en effet ce qui est en jeu dans cette scène de *Notre-Dame-des-Fleurs* au dénouement en forme de « révélation ». « Je compris la chambre », « je comprenais le système », « je vis clairement ("voir comme à propos d'Ernestine") ce qu'étaient cette chambre et ces hommes, quel rôle ils *jouaient* », affirme Genet dans la suite de l'extrait qu'on analysera bientôt (*II*, 202, c'est Genet qui souligne). Le trou noir, « profond comme un œil », de *Miracle de la rose* suggère de même l'inquiétante acquisition d'une nouvelle « vision » susceptible de provoquer la révélation. On peut bien violer une fillette ou piller une chambre, vol ou viol restent anodins si l'on n'y trouve, si l'on n'y « réalise » rien qui vaille ; ce qui importe en bout de ligne, dans la transgression ou l'aventure genettienne, c'est le trésor ou la « trouvaille ». Non que la quête soit elle-même dénuée d'intérêt et de signification, mais c'est l'émanation, comme radioactive, d'un trésor ou d'un secret – butin matériel ou révélation surnaturelle – qui lui donne son éclat : il suffit que l'œil de Dieu observe un crime sordide pour qu'il devienne solennel. La nature du « trésor » varie, chez Genet : il s'agit tantôt d'une prise de conscience existentielle tantôt d'une prise de conscience littéraire. Il fonctionne en revanche toujours de la même façon – cénesthésique – dans le texte : il promulgue au narrateur, ne serait-ce que l'espace d'un « instant surnaturel » (*II*, 201), celui de l'aventure et de la découverte, la certitude d'exister.

En faisant ainsi défaillir son narrateur au contact d'un cœur géant et mythique, l'écrivain lui fait ravir à sa victime quelque chose de plus précieux que tout ce que pouvait contenir sa « poche » : il lui fait dérober ce « cœur ». Mais il ne s'agit, en l'occurrence, ni de l'organe ni de ce à quoi il renvoie traditionnellement : le narrateur, loin de s'arroger l'amour du dormeur, lui ravit simplement sa place. En s'éclipsant à son tour, dans une « petite mort » qui le propulse encore plus loin

de la réalité de la cellule que l'endormi dans son sommeil, il incarne justement lui-même le trésor vivant. Tout défaillant qu'il soit, en proie à la syncope, le narrateur « vole la vedette » et détourne l'attention, accrue, de tous : sa personne et son corps inanimé « se trouvent » maintenant au cœur de tout, ou « à l'origine du monde », comme il le clamera bientôt (*II*, 202), ce qui lui permettra de *voir* le monde. Cette délicate opération ayant été accomplie, qui aura consisté à se positionner lui-même au centre de son texte, Genet peut enfin souffler et prendre le temps de décrire la pièce pour la première fois :

On me porta sur le bat-flanc, où l'on me laissa jusqu'à ce que je revinsse à moi. J'ai conservé un souvenir très exact de la disposition du théâtre. La cellule était une sorte de boyau laissant de la place, juste assez, pour qu'y tiennent, sur toute la longueur, des bat-flanc de bois inclinés. À l'un des bouts, s'opposant à la porte d'entrée, d'une lucarne un peu cintrée et garnie de barreaux, la clarté jaune, venue d'un ciel invisible à nous, tombait obliquement, tout à fait comme on le montre dans les gravures et les romans. (*II*, 201)

Tout se passe comme si le cœur, ou le centre du texte, ayant été stratégiquement gagné, l'auteur pouvait maintenant travailler en toute tranquillité à faire s'engouffrer le lecteur en ce lieu où il estime avoir connu une révélation : son texte (Genet écrit, comme Bataille, « pour qui entrant dans [son] livre tomberait comme dans un trou »⁷³). Tout se passe alors comme si le « plus difficile » (l'évanouissement) ayant été accompli, il pouvait maintenant accorder plus d'ampleur et de couleur à la cellule, qui, de trou noir (comateux) se métamorphose en chambre jaune (révélatrice). Ce progressif changement d'éclairage laisse présager qu'un mystère sera bientôt élucidé. Le narrateur revient à lui-même dans une « clarté jaune » qui, « d'un ciel invisible à nous » (nous tous, protagonistes, lecteurs, aussi bien que lui, l'écrivain), « tombait obliquement, tout à fait comme dans les gravures et les romans ». Genet semble alors

⁷³ Georges BATAILLE, *L'Expérience intérieure*, dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 433, n. 1.

marquer un passage : de l'opacité du fait biographique à la translucidité de la fiction romanesque.

La narration de la première partie de cet épisode d'évanouissement est extrêmement dense, la masse des actions décrite y est aussi brute ou compacte qu'un rêve prélevé au beau milieu de la phase paradoxale du sommeil : aucun détail, pas d'adjectif, seulement des verbes, des coups, des actions, des avancées brusques dans l'histoire. Genet, éminent stratège, met toute son énergie à relater les faits, à les déplacer, pièce après pièce, sur l'échiquier de son histoire : le commandement du chef des tziganes, le péril qu'il encourt (puisque la victime à dévaliser dort), l'approche discrète, le cœur battant, l'évanouissement, comme si revivre cette scène lui était particulièrement ardu – jusqu'à ce que son narrateur évanoui reprenne connaissance et que sa « position » en même temps que son « rôle », au sein du groupe, soient *clarifiés*. Alors il ne dépeint plus la froideur d'une « cellule », mais l'intimité d'une « chambre », qui baigne dans une clarté romanesque. Celle-ci, tombant d'une lucarne, comme pour élire et séparer le narrateur de ses compatriotes prisonniers, rappelle le majestueux halo jaune s'infiltrant dans une fenêtre grillagée, comme pour isoler du reste du monde le *Philosophe en méditation* de Rembrandt⁷⁴.

On connaît la prédilection de Genet pour les figures de rhétorique telles que le paradoxe, l'oxymore, le chiasme ou l'antithèse, qui s'apparentent en littérature à la méthode dont Rembrandt est le précurseur en peinture : le « clair-obscur ». Dans la scène que Genet dépeint ici, d'une phrase considérablement plus longue et détaillée que les précédentes, la lumière concourt à créer un calme en complète opposition avec l'opacité que les phrases antérieures, hachées, véhiculaient. Cette « clarté jaune » illustre de fait le retour du narrateur à la conscience,

⁷⁴ Comme on le sait, Genet consacre deux textes au peintre, qu'il admire : *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* et *Le Secret de Rembrandt*.

tout en annonçant par ailleurs l'« illumination » ou la révélation en forme de méditation philosophique, qu'il connaîtra bientôt. Si l'évanouissement connote d'ordinaire l'effondrement ou la défaite de l'individu, chez Genet, il instaure au contraire comme ici une si nette distinction entre le narrateur et les « autres » qu'il marque bien moins sa déchéance que son élection :

Quand je repris connaissance, j'étais dans le coin le plus près de la fenêtre. Je m'accroupis à la manière des Berbères ou des petits enfants, mes pieds enveloppés d'une couverture. À l'autre coin, debout, groupés en tas, les autres hommes. (*II*, 201)

Plusieurs éléments dans la clause de ce court paragraphe produisent cet effet de distinction. Physiquement, le narrateur est seul et « accroupi », quand les autres hommes sont « debout, groupés ». Linguistiquement, l'expression dévalorisante « en tas » qui désigne la posture des autres hommes détonne avec la richesse du vocabulaire habituel de Genet et accentue de ce fait l'éminence du narrateur. Rythmiquement et visuellement, la répétition du mot « autre », qui donne à ce dernier énoncé la structure poétique d'un chiasme, concourt enfin à créer cette impression d'élection. La clause est effectivement structurée comme un vers, qui comprend en son début et sa fin un hexasyllabe (4 + 2) et un octosyllabe (4 + 4) commençant et se terminant respectivement par quatre syllabes (« À l'autre coin [...] les autres hommes »), et cette symétrie stylistique trouve des échos au plan de sa composition visuelle : le narrateur, se trouvant « dans le coin le plus près de la fenêtre », est illuminé, alors que les autres prisonniers sont entassés dans l'obscurité. Ces divers éléments suggèrent que la situation est rétablie pour Genet qui, après s'être évanoui, peut à nouveau se percevoir comme distinct des « autres », ainsi que le sont les deux figures auxquelles il s'identifie : un enfant et un Berbère. Dans ce « Berbère », auquel le narrateur assimile littéralement sa posture accroupie, on retrouve, avec l'étymologie,

le « barbare », cet autre d'autant plus familier à l'écrivain qu'il représente une menace : le dangereux étranger qu'il cherche à incarner pour la société.

L'extrait que nous analysons présente donc jusqu'à maintenant deux moments distincts, aussi bien au plan visuel (l'obscurité a fait place à la clarté) qu'au plan narratif (aux actions qui ont conduit le narrateur à l'évanouissement succèdent les événements qui en découlent) et stylistique (les phrases hachées du début et l'absence de détails quant au décor cèdent le pas à des phrases sinueuses et à une description précise et nuancée de la cellule). Un troisième moment commence maintenant, dans lequel le narrateur, après avoir posé des gestes l'ayant amené à s'évanouir, entre en relation avec les prisonniers :

Ils éclatèrent de rire en me regardant. Comme je ne connaissais pas leur langue, l'un d'eux, en me désignant, fit ce geste : il se gratte les cheveux et, comme s'il en avait retiré un pou, fit le simulacre de le manger, avec cette mimique que l'on connaît aux singes./ Je ne me souviens pas si j'avais des poux. De toute façon, je n'en ai jamais dévoré. Ma tête était couverte de pellicules blanches, formant sur la peau une croûte qu'avec l'ongle je détachais et qu'ensuite je chassais de cet ongle avec mes dents, et quelquefois avalais./ C'est à cet instant que je compris la chambre [...]. (II, 202)

Le texte continue d'être hautement pictural. Genet joue en quelque sorte de ce qu'on nomme en peinture un « regard », mais au lieu d'être empreint d'adoration (comme celui de la Vierge à l'enfant), celui-ci l'est de moquerie. Or ce regard méprisant, loin de déprimer Genet, engendre une révélation fantasmatique « originaire » à tous points de vue, qui est le lieu d'une « reconfiguration » majeure.

Genet reprend ses sens en considérant l'image avilissante de lui-même que lui renvoient les tziganes. Celle-ci est significative à maints égards. Le toilettage des singes, on le sait, est un rituel de sociabilité. Aussi, après que Genet a échoué à « mériter » son identité de voleur, l'imitation par les tziganes de ce geste animal et risible qui lui est caractéristique confirme-t-elle l'échec de son initiation :

qu'on le perçoive comme celui qui s'épouille lui-même, ainsi que le singe le plus malpropre et le plus dominé, est visiblement un signe d'exclusion. S'étonnera-t-on qu'il s'en réjouisse ? L'épouillage est le symbole par excellence de la dissidence par laquelle l'écrivain a toujours cherché à se définir. Dans un passage éloquent du *Journal du voleur*, l'épouillage en tant qu'activité élective, est assez longuement décrite en termes d'appropriation :

Salvador prenait soin de moi, mais la nuit, à la bougie, je recherchais dans les coutures de son pantalon *les poux, nos familiers. Les poux nous habitaient*. À nos vêtements ils donnaient une animation, une présence qui, disparues, font qu'ils sont morts. Nous aimions savoir – et sentir – pulluler les bêtes translucides qui, sans être *apprivoisées*, étaient *si bien à nous* que le pou d'un autre que de nous deux nous dégoûtait. Nous les chassions mais avec l'espoir que dans la journée les lentes auraient éclos. Avec nos ongles, nous les écrasions sans dégoût et sans haine. Nous n'en jetions pas le cadavre – ou *dépouille* – à la voirie, nous le laissions choir, sanglant de *notre sang*, dans notre linge débraillé.⁷⁵

Les poux sont ici constitutifs d'une appartenance communautaire. Symbole de marginalité miséreuse, les poux unissent Genet à son amant Salvador. Ils les unissent, les définissent et les distinguent des autres mendiants, ce que la narration au pronom personnel pluriel « nous » rend manifeste. Ce passage est tout à fait remarquable à cet égard : dans l'œuvre de Genet, il est extrêmement rare que la voix narrative intègre de cette façon un autre personnage. Bien que l'évanouissement en Yougoslavie soit loin d'être ainsi narré, l'interaction du narrateur avec les autres prisonniers n'est pas moins médiatisée, là encore, par les poux. En associant l'imitation du tzigane à un épouillage, le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* mesure la distance qui le sépare des autres et peut, grâce à elle, se resituer dans le monde. À la vue de cette image, Genet récupère incessamment son trait caractéristique : il redevient distant. L'épouillage symbolise de fait le *modus vivendi* de Genet : la distanciation.

⁷⁵ Jean GENET, *Journal du voleur*, op. cit., p. 27.

Certes, les poux le rapprochent plutôt qu'ils ne l'éloignent d'un personnage, Salvador. Mais c'est précisément en ce que ce dernier, à la manière des poux, lui permet de maintenir entre lui-même et les autres cette distance salutaire qui l'attire. La seule et unique raison pour laquelle Genet s'identifie et s'acoquine avec *Salvador*, le plus miséreux d'entre les miséreux, c'est, de fait, qu'il est le parasite par excellence, l'allégorie du pou : l'incarnation même du salut dans la misère, c'est-à-dire de la relève dialectique.

Les poux ont donc deux fonctions, aussi fondamentales qu'inséparables, dans l'écriture et l'imaginaire de Genet : ils lui accordent une identité marginale et l'assomption de cette identité lui permet de « connaître » son « amenuisement ». En fait, c'est en tant qu'ils sont constitutifs de son identité qu'ils représentent un précieux vecteur relationnel. C'est en tant qu'ils le distinguent des autres qu'ils lui sont aussi chers qu'« utiles » :

Les poux étaient le seul signe de notre prospérité, de l'envers même de la prospérité, mais *il était logique* qu'en faisant à notre état opérer un rétablissement qui le justifiât, nous justifiions du même coup *le signe* de cet état. Devenus *aussi utiles pour la connaissance* de notre amenuisement que les bijoux *pour la connaissance* de ce qu'on nomme le triomphe, les poux étaient précieux. Nous en avions à la fois honte et gloire.⁷⁶

Est à l'œuvre ici la « logique de l'anthérection : prospérité/misère, honte/gloire, sauvage/apprivoisé, impropre/propre », explicitée et commentée par Derrida dans *Glas*⁷⁷. En la personne de Salvador, comme en ces animaux « les poux, nos familiers », la misère érige et particularise Genet. En le choisissant pour amant, il s'assure ainsi de l'exclusion aussi sûrement qu'Antigone le fait en choisissant d'honorer « le mauvais frère ». Cet extrait du *Journal du voleur* apporte toutefois une précision capitale quant à la relation privilégiée de Genet aux poux : ces « signes »

⁷⁶ *Ibid.* (C'est nous qui soulignons.)

⁷⁷ Jacques DERRIDA, *Glas*, *op. cit.*, p. 229.

sont « utiles pour la connaissance », y réitère-t-il. S'étonnera-t-on dès lors que la révélation du narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* soit médiatisée par l'épouillement ? La mimique du tzigane en constitue de fait un moment charnière : elle marque le « retour de Genet à la conscience » en même temps qu'elle entraîne l'illumination qu'il va « connaître ».

Il est en effet probable que l'image misérable qu'on lui renvoie de lui-même ravive en Genet un fantasme génésique (son rôle « est l'origine du monde et à l'origine du monde ») que l'unique évocation de sa mère dans son œuvre éclaircit : « Je ne sais rien d'elle qui m'abandonna au berceau, mais j'espérai que c'était cette vieille voleuse qui mendiait la nuit »⁷⁸. Or cette image maternelle inaugure aussi bien qu'elle clôt le passage sur les poux, qui se termine en effet par une très forte identification de Genet, médiatisée par « le visage de sa mère », à la figure du mendiant :

La misère nous érigeait. À travers l'Espagne nous promenions une magnificence [les poux] secrète, voilée, sans arrogance. Nos gestes étaient de plus en plus humbles, de plus en plus éteints à mesure que plus intense la braise d'humilité qui nous faisait vivre. Ainsi mon talent se développait de donner un sens sublime à une apparence si pauvre. (Je ne parle pas encore de talent littéraire.) Ce m'aura été une très utile discipline, et qui me permet de tendrement sourire encore aux plus humbles parmi les détritux, qu'ils soient humains ou matériels, et jusqu'aux vomissures, jusqu'à la salive que je laisse baver sur le visage de ma mère, jusqu'à vos excréments. Je conserverai en moi-même l'idée de moi-même mendiant.⁷⁹

« Je conserverai *en moi-même* l'idée de *moi-même* mendiant » : la structure éminemment pronominale de cette puissante clausule *mime* l'activité réflexive qu'elle énonce. En cette méditation qui s'apparente au *cogito* – le mouvement bien connu par lequel l'esprit se presse de prendre conscience de lui-même –, Genet assume son identité avec une insistance significative, car il vient tout juste d'identifier un autre personnage à cette image de mendiant : sa mère. Qu'est-ce à dire ? Que Genet,

⁷⁸ Jean GENET, *Journal du voleur*, op. cit., p. 21.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 29.

par l'entremise de la figure du *mendiant*, s'identifie à sa *demande* ? Et qu'il la « projette », cette demande, sur sa propre mère dans son désir que ce ne soit pas lui, mais elle, la mendiante, qui sollicite son amour ?

Quoi qu'il en soit, c'est par l'écriture réflexive que l'auteur-narrateur du *Journal du voleur* se rend accessible « son image » : la même *imago* pouilleuse, en l'occurrence, que celle que lui renvoyait le tzigane sept ans plus tôt dans *Notre-Dame-des-Fleurs*. Il est en effet remarquable qu'au sortir de son évanouissement le premier geste du narrateur envers le groupe de prisonniers – celui qui lui permet de se repérer dans le monde – transite par l'intériorisation jubilatoire de cet épouillement.

Pourquoi la mimique du tzigane provoque-t-elle l'épiphanie sur laquelle s'achève cet épisode de *Notre-Dame-des-Fleurs*, demandions-nous plus haut ? Nous pouvons maintenant risquer une réponse. L'épouillage, en ce qu'il est intimement lié, « intériorisé » comme se rapportant à la figure maternelle du mendiant, pourrait être le déclencheur cet étrange réveil qui, dans l'écriture de Genet, relève d'une reconfiguration ontologique majeure.

2.3.3. S'évanouir pour *voire*

C'est à cet instant que je compris la chambre. Je connus – pendant un temps inappréciable – son essence. Elle resta chambre, mais prison du monde. Je fus, par mon horreur monstrueuse, exilé aux confins de l'immonde (qui est du non-monde), en face des gracieux élèves de l'école de vol à la tire ; je vis clairement (« voir », comme à propos d'Ernestine) ce qu'étaient cette chambre et ces hommes, quel rôle ils *jouaient* : or, c'était un tout premier rôle dans la marche du monde. Ce rôle était l'origine du monde et à l'origine du monde. Il m'apparut tout à coup, grâce à une sorte de lucidité extraordinaire, que je comprenais le système. Le monde se réduisit et son mystère, dès que j'en fus retranché. (II, 202, c'est Genet qui souligne.)

Bien que Genet ait échoué à l'initiation mise en œuvre par les tziganes en s'évanouissant, un mystère lui est au final révélé. Considérera-t-on dès lors qu'il a « échoué » ? On assiste dans ce passage au renversement classique basé sur le principe du *potlatch*, du « qui perd gagne » cher à l'écrivain : qui perd la face en société chez Genet croît proportionnellement en sagesse solitaire. Le gain que tire le narrateur de sa défaillance correspond ici à une intensification de son sens de la « vision ». Lorsqu'il perd connaissance dans *Notre-Dame-des-fleurs* comme lorsqu'il a « peur de perdre pied » dans la scène du *Journal du voleur* précédemment analysée, il acquiert tout à coup le don de *voire*. Grâce à l'évanouissement qui l'a « retranché du monde » ou « exilé aux confins de l'immonde », il semble en effet qu'il lui soit accordé la même bi-vision.

Genet spécifie de fait « "voir", comme à propos d'Ernestine ». Qu'entend-il préciser en se référant de la sorte à la mère de Divine ? Pourquoi est-elle invoquée entre parenthèses au moment de la révélation ? En quoi l'allusion à ce personnage devrait-elle nous aider à comprendre « la réduction du système » ? Après avoir discerné l'enjeu ontologique sous-jacent à l'épouillement, il convient d'éclairer ce renvoi à Ernestine, figure autour de laquelle s'organise ici la reconfiguration du narrateur, pour mieux saisir l'articulation encore trouble de l'évanouissement et de cette révélation originaire.

Ernestine, la mère de Divine, passe ses journées à rêver de ses origines aristocratiques. Elle finit d'ailleurs par se découvrir un ancêtre noble dans un vieux livre qu'elle cache au grenier. « Ivre de tragique » (II, 21), tout ce qu'elle voit ne parvient à sa conscience qu'une fois filtré par sa « trop nombreuse imagination faisant d'elle une comtesse misérable » (II, 121) : tout ce qu'elle vit la transporte dans son « roman ». « La logique d'Ernestine, qui est une logique

de scène, n'a aucun rapport [non plus que l'écriture de Genet] avec la vraisemblance » : comme Genet, elle recherche activement les « vérités » les plus inavouables, mais qui n'ont rien à voir avec « la vérité ». Quand, de leurs fantasmes, Ernestine et Genet *aristocratisent* la réalité, ce qu'ils tentent de s'approprier, c'est une vision « authentique ». Chez Genet, quand le narrateur s'évanouit ou fait s'évanouir un personnage tel qu'Harcamone par exemple, ce qu'il veut dévoiler de lui en l'ennoblissant par l'entremise de sa faiblesse, c'est son « originalité » : non seulement sa singularité, donc, mais – cela apparaît clairement lorsqu'on restaure au mot « originalité » son étymologie latine (*origo*, origine) – la dignité de son lignage ou de son « extraction » : son hérédité⁸⁰. L'évanouissement, « retranchant » le sujet du groupe, révèle instantanément son élection : c'est là l'un des liens ténus entre la syncope et la révélation « originaire » de Genet (« Le monde se réduisit, et son mystère, dès que j'en fus retranché », écrit-il).

L'histoire de *Notre-Dame-des-Fleurs* est en outre encadrée par la mort de Divine. Le récit débute et se termine par la veillée funèbre du corps du fils par la mère. C'est la première apparition du motif de la *pietà* chez Genet. Or cette manifestation renvoie d'autant plus directement à la figure biblique que le fils pleuré se prénomme « Divine » et que celui-ci ressuscitera avant de mourir une dernière fois :

Aux préparatifs du dernier sacrement, Divine sortit du coma. En voyant le cierge, fanal de sa propre fin, elle fut caponne [...]. La mort était si proche qu'elle pouvait toucher Divine, y frapper de son index sec, comme à une porte. Elle crispa ses doigts rigides, tira les draps, qui se raidirent aussi, se glacèrent. – Mais, dit-elle, au curé, je ne suis pas encore morte, j'ai entendu les anges péter au plafond. (*II*, 203)

⁸⁰ Genet établit ainsi au sujet d'Ernestine la même distinction qu'Artaud au sujet d'Héliogabale : tous deux s'intéressent non à leur généalogie mais à leur hérédité (*cf.*, plus haut, p. 156, n. 27).

Bien entendu, Divine est un travesti et sa veillée funèbre, tout en permettant à Ernestine de se projeter dans la figure éminemment sacrée de la Vierge, prend l'air saugrenu d'un vaudeville : c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles on ne « voit » pas, on ne relève pas le motif de la *pietà*, lors même qu'on s'y attarde si naturellement dans *Un Captif amoureux*⁸¹. Il n'en demeure pas moins présent. Dès les premières pages de son premier roman, Genet donne à la veillée funèbre un ton à la fois grave et léger : à Ernestine, la mort de Divine « permet, écrit-il d'emblée, de se *libérer*, par un désespoir extérieur, par un deuil visible fait de larmes, de fleurs, de crêpe, des *cent grand rôles* qui la possédaient. » (II, 17, nous soulignons.)

La permutation des « rôles », comme on le sait, « permet » la libération du fantasme. Toute l'écriture de Genet gravite autour de cette permutation libératrice, que le deuil théâtral d'Ernestine lui permet d'expérimenter. Dans un autre passage de *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'auteur emploie de manière significative des mots fort similaires à ceux qu'il utilise à propos du deuil fourmillant d'Ernestine (« *cent grand rôles* la possédaient ») afin de rendre compte de sa propre activité d'écriture :

C'est un autre Jean, ici, qui me raconte son histoire. Je ne suis plus seul, mais de ce fait je suis plus seul que jamais. Je veux dire que la solitude de la prison me donnait cette *liberté d'être avec les cent Jean Genet* entrevus au vol chez cent passants [...], mais le nouveau Jean, fait rentrer en moi-même – comme un éventail, qui se replie, les dessins de la gaze – fait rentrer je ne sais quoi. (II, 168, nous soulignons.)

« La liberté d'être avec les cent Jean Genet entrevus au vol chez cent passants », c'est la liberté de l'écrivain, celle qu'expérimente précisément Ernestine

⁸¹ Dans son dernier roman, *Un Captif amoureux*, Genet thématise lui-même le motif de la *pietà* : c'est sans doute pourquoi la critique s'y est vivement intéressé. Il n'est cependant jamais aussi clairement représenté que dans ce passage de *Notre-Dame-des-Fleurs*, que la critique n'évoque étonnamment pas. Il serait pourtant souhaitable d'étudier les diverses figurations de la *pietà*, même – voire tout spécialement – lorsqu'elles ne sont pas thématisées comme telles dans l'œuvre de Genet.

à chaque moment de son existence qu'elle « théâtralise » : la liberté d'incarner n'importe qui à la face du monde, dans le but ultime de « faire rentrer » en soi « je ne sais quoi ». Ernestine la grande tragédienne, dans sa constante recherche de noblesse et sa tendance à transposer les événements qu'elle vit en « aventures », peut être considérée dans l'œuvre de Genet comme l'ultime avatar de l'écrivain. De fait, Genet n'accorde cette tare élective, la « voyance » romanesque, qu'à un autre de ses personnages : le capitaine de la galère dans *Querelle de Brest*. Tous deux pratiquent allègrement l'inversion – mieux, la démultiplication – des rôles dans le fantasme aristocratisant⁸².

Si la « voyance » d'Ernestine est évoquée d'une parenthèse au moment où Genet raconte sa révélation « ("voir" comme à propos d'Ernestine) », ce n'est donc pas un hasard. D'abord, la tentation de l'évanouissement constitue le fantasme ennoblissant par excellence. On a montré à quel point elle « royalise » instantanément quiconque y aspire, en est menacé ou y succombe⁸³. Par ailleurs, la tentation de l'évanouissement guette surtout les figures d'écrivains chez Genet (Ernestine, le capitaine de la galère). C'est parce qu'elle vit de son activité fantasmatique que Genet en appelle, dans cette parenthèse explicative, à l'expérience ou à la voyance d'Ernestine comme à une expertise. Leur *modus vivendi* respectif pourrait s'illustrer de cette variation sur le thème du cogito : *Je "vois" donc je suis : j'écris*. Car c'est bien de « seconde vue » qu'il s'agit ici, ou de l'acquisition d'une vision capable de « révéler » la réversibilité – entre monde et immonde, abolition et création, échec et réussite, castration et assomption, mort et naissance,

⁸² Il est cependant une différence fondamentale entre ces deux poètes, qui tient à la nature du don que leur accorde la poésie : chez le capitaine, elle suscite un plaisir érotique ; chez Ernestine, une révélation poétique.

⁸³ Cf. *Miracle de la rose*, Harcamone (II, 233-234, 266-267) ; dans *Querelle de Brest*, Mario (III, 394) et le capitaine de la galère ; dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, Divine (II, 14 et 48), Ernestine (II, 20), et maintenant le narrateur lui-même (II, 201-202).

régression et expansion, vérité et mensonge, tragédie et comédie, réel et fiction – caractéristique du fantasme. Comme c'est l'origine du monde qui lui est donnée, la révélation figure par ailleurs ici une seconde naissance. Voilà sans doute qui explique pourquoi Genet invoque également son pendant romanesque féminin *et* maternel (Ernestine) : c'est que, grâce à l'écriture de son évanouissement aboutissant à cette révélation fantasmatique, il se remet lui-même au monde.

Maintenant qu'on a éclairé les soubassements de la révélation, les forces originaires qui la travaillent – qui rappellent à maints égards les lois primitives non écrites dont émane « la force Antigone de l'être » –, il convient de revenir à son contenu. En quoi consiste-t-il exactement ? Sur un premier plan, textuel, la révélation correspond à l'élucidation du « tout premier rôle » que « jouent » Genet, les prisonniers, la prison et la France dans le monde, et à la compréhension du « système » (« je comprenais le système »). Concrètement, cet énigmatique « système » renvoie, dans les mots du récit, à la disposition spatiale de « la chambre » où Genet se trouve, à l'organisation sociale des prisonniers, au rôle de la prison dans le monde. La révélation consiste donc, au plan de l'histoire, en une manière d'épiphanie au cours de laquelle l'organisation et l'interrelation de ces dimensions sociales lui apparaissent soudain dans toute leur complexité.

Au moment où, comme Artaud, Genet perçoit un certain « emboîtement » dimensionnel, la vision qui lui est allouée n'est pas n'importe quelle vision, comme le mystère qu'elle « rédui[t] » n'est pas n'importe quel mystère : par la clairvoyance (« voir clairement », écrit-il) c'est le « mystère des mystères », celui de « l'origine du monde », qui lui est donné – autrement dit, le mystère de la « création ». La révélation consiste en l'élucidation du rôle de la création elle-même et donc, au niveau méta-textuel, en la compréhension du rôle de la littérature

et de l'écriture. Il est logique que l'énigme de la création commence à se « réduire » pour Genet au moment où il termine son premier roman. Il ne fait pas de doute que « le rôle » dont il prend subitement conscience, à savoir son « propre rôle » qui « *est l'origine du monde et à l'origine du monde* » (c'est nous qui soulignons), correspond à son rôle d'écrivain, et donc de créateur. Quand, au plan de l'histoire, c'est l'organisation sociale que le narrateur « comprend », au plan de l'écriture, c'est sans doute l'imbrication du réel et de la fiction, ou le secret de l'autobiographie, qu'il « voit ».

En mathématiques algébriques, on « fait s'évanouir » une variable x inconnue pour résoudre ou « réduire une équation ». De même, en régime autobiographique, il semble que le « retranchement » ou la brève absence du narrateur permette momentanément à l'auteur de « réduire » le mystère de l'origine ou de la création. Comment se fait-il ? Sans aucun doute parce que l'évanouissement de « Genet » accomplit proprement l'impossible : sans auteur-narrateur, l'écriture autobiographique ne peut pas continuer. Se faire disparaître au plan de l'histoire force dès lors l'écrivain à constater, l'espace de la révélation, sa nécessité – son rôle au plan littéraire comme au plan social.

De fait, encore plus que sur le mot « voir », Genet insiste sur le mot « rôle », l'employant à trois reprises, dont deux pour préciser sa prédominance : « [...] je vis clairement (« "voir" comme à propos d'Ernestine ») ce qu'étaient cette chambre et ces hommes, quel *rôle* ils jouaient : or, c'était un tout premier *rôle* dans la marche du monde. Ce *rôle* était l'origine du monde et à l'origine du monde. » (II, 202, nous soulignons.) Quelle est donc la fonction fondamentale du « rôle » dans la « vision » poétique de Genet ? Il apparaît de plus en plus clairement que cette révélation ne concerne pas seulement l'organisation sociale ou le mystère

de la création littéraire. La vision ou le repérage des « rôles » s'effectue donc aux plans social et littéraire mais également, sans doute plus profondément, au plan structural. La révélation de Genet se rapporte à l'étiologie même du fantasme et à celle du fantasme originaire en particulier. Comme Laplanche et Pontalis le remarquent dans leur ouvrage *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme* – dont le titre n'est pas sans faire écho non seulement à la découverte mais à la tournure de phrase par laquelle elle se révèle à Genet (« Ce rôle était l'origine du monde et à l'origine du monde ») –, « l'origine du fantasme est intégrée dans la structure même du fantasme originaire »⁸⁴ :

Dans leur contenu même, dans leur *thème* (scène primitive, castration, séduction...), les fantasmes originaires indiquent aussi cette postulation rétroactive : *ils se rapportent aux origines*. Comme les mythes, ils prétendent apporter une représentation et une « solution » à ce qui, pour l'enfant, s'offre comme énigme majeure ; ils dramatisent comme moments d'émergence, comme origine d'une histoire, ce qui apparaît au sujet comme une réalité d'une nature telle qu'elle exige une explication, une « théorie ».⁸⁵

Par ailleurs, Laplanche et Pontalis signalent régulièrement l'importance de la variabilité des rôles dans le fantasme : « Ce n'est pas un objet qui est représenté, comme visé par le sujet, mais une séquence, dont le sujet fait lui-même partie et dans laquelle les permutations de rôles, d'attribution, sont possibles »⁸⁶. Ils insistent tout spécialement sur la permutation des rôles dans le fantasme originaire, puisque celui-ci transcende l'histoire individuelle du sujet pour se rapporter plus généralement, à l'instar des mythes, à la préhistoire de la collectivité humaine. Sans doute est-ce pour cela que le fantasme originaire est si important chez Artaud comme chez Genet : il leur permet de se « reconfigurer » comme on l'a montré

⁸⁴ Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, op. cit., p. 66. (Laplanche et Pontalis soulignent.)

⁸⁵ *Ibid.*, p. 67-68. (Laplanche et Pontalis soulignent.)

⁸⁶ *Ibid.*, p. 156.

dans le premier chapitre, en faisant venir dans leur texte des figures de l'Histoire, de la mythologie et de littérature dans leur écriture – sans, donc, nécessairement en passer par leur histoire personnelle.

L'une des contributions majeures de Laplanche et Pontalis à la théorie du fantasme consiste de fait à avoir souligné que le fantasme figure toujours « un scénario à entrée multiple »⁸⁷. Loin d'échapper à ce principe, le fantasme originaire se caractérise par la permutation qu'il rend possible, mais aussi, observent les psychanalystes de manière saisissante, plus spécifiquement par une « absence de subjectivation allant de pair avec la présence du sujet *dans* la scène »⁸⁸. Or c'est justement ce que cette séquence introduite par l'évanouissement de l'auteur-narrateur dans *Notre-Dame-des-Fleurs* met au jour : « une absence de subjectivation » qui provoque paradoxalement une présence accrue du sujet envers ce qu'il écrit, en même temps qu'au monde dans lequel il l'écrit.

Dans le scénario de Genet, il y a bien permutation, puisque le narrateur échange d'abord son mauvais rôle de ravisseur contre le beau rôle de la victime endormie vers laquelle convergent tous les regards médusés. Ce qui l'intéresse toutefois, n'en doutons pas, c'est moins l'évanouissement en tant que tel, que sa mise en scène⁸⁹ : le remaniement majeur des rôles qu'elle génère⁹⁰. Tout porte en effet à croire que

⁸⁷ *Ibid.*, p. 71-82.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 81. (Laplanche et Pontalis soulignent.)

⁸⁹ « Le fantasme n'est pas l'objet du désir, il est scène », précisent-ils encore (*ibid.*, p. 96).

⁹⁰ Notre lecture de l'évanouissement chez Genet et de l'effondrement chez Artaud en tant que « coups », ruses et railleries qu'ils fomentent contre la dialectique, s'inscrit tout à fait dans la même veine que les travaux de Winicott et Pierre Fédida. Ces derniers considèrent que le jeu, particulièrement celui que Freud a mis au jour par la métaphore du *Fort-da*, le jeu dit « de la bobine » où le sujet alterne apparition et disparition, est une forme de résistance bénéfique : « c'est la meilleure façon de ne pas être pris », écrit Pierre FÉDIDA (« L'objeu », dans *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1978, p. 166). Artaud et Genet veulent en effet mourir vivant dans le même « désir effréné de vivre [que] le patient [qui] met en œuvre tout ce qui est dans le pouvoir de la pulsion de mort » (*ibid.*, p. 89). La « tentation » d'écrire et de dessiner l'évanouissement chez Genet et Artaud peuvent de fait être analysés dans les mêmes termes que la « tentative » de suicide : ceux du réveil. Le sujet ne supportant plus la vie s'annihile dans la tentative désespérée qu'à son retour les données de son existence soient tout autres, que son rôle dans la marche du monde puisse être altéré.

c'est non seulement son incontestable potentiel de mort mais peut-être aussi, surtout, la puissance antidialectique de sa structure fantasmatique qui rend la tentation de l'évanouissement exemplaire de son activité littéraire.

Genet ne désire pas « le désir de l'Autre », comme le veut la célèbre formule de Lacan. Ce qu'il désire, c'est on ne peut plus radicalement *être* l'Autre. L'évanouissement lui accorde temporairement cela, tant au plan narratif dans *Notre-Dame-des-Fleurs* que, par extension, aux plans social et existentiel : être l'Autre, être la Mort, être Dieu. Il n'est personne, il naît puisqu'il est mort : il est tout autre, il est « tout le monde ». À son retour, c'est lui, « le sujet supposé savoir », lui, le créateur, l'ultime Figure. Son rôle devient « un tout premier rôle dans la marche du monde » : ce rôle *est* « l'origine du monde et à l'origine du monde ».

2.4. Mourir vivant : prendre un coup sempiternel

Nulle révélation sans jubilation chez Genet. L'évanouissement est une révélation, donc une « relève ». Mais contrairement à l'*Aufhebung* théorisée par Hegel, elle n'engendre aucune sublimation. Les cahiers d'écolier dans lesquels Artaud écrit sont parsemés de dessins et, réciproquement, ses dessins de glossolalies. Or dans cette contamination du dessin et de l'écrit chez Artaud comme entre perte et reprise de conscience chez Genet un point de condensation, un point de rupture qui court-circuite très fortement la dialectique, qui la met en déroute. Les dessins d'Artaud et les évanouissements de Genet ne sont pas des relèves sublimes, ce sont des creusements, des approfondissements insondables. Dans les évanouissements de Genet comme dans les dessins d'Artaud, le sujet ne *revient pas* de la mort ; il *continue* à mourir et de plus en plus fort. Le coup de la disparition en forme d'auto-

engendrement n'est pas dès lors que ponctuel : il est sempiternel. Il constitue pour eux deux un véritable mode de vie : « Je vis dans un long évanouissement » (VI, 16) ; « Je [n'écris] jamais plus sans non plus dessiner » (O, 1513), disent respectivement Genet et Artaud.

« Tenir l'évanouissement », c'est donc maintenir active l'œuvre de la mort, lucidement, volontairement et longtemps : en fait, vitalement. Chaque lettre ou trait qu'ils inscrivent sur la page est une petite mort. Leur signature est immortelle parce qu'elle n'en finit pas de mourir. L'écriture de leur défaillance les préserve en quelque sorte du jugement comme de la castration, en ce qu'elle se fait « déportation » ainsi que l'écrit Artaud. Dès que le jugement menace de tomber, Genet et Artaud se déportent dans l'écriture de la mort comme en un refuge vital :

Ce n'est pas que je ne sois ni à droite ni à gauche car je suis encore moins au milieu et je hais encore plus l'équilibre que la déportation, à *condition que ce soit moi qui me déporte*, et je me déporte quand je vois arriver l'invariable milieu. (O, 1349, nous soulignons.)

Les évanouissements de Genet réalisent le même type de déportation que les dessins d'Artaud. Ils font en effet de cette *déportation volontaire* un mode de vie, et c'est ce *modus vivendi* – *modus moriendi* – qu'on leur a le plus reproché. Car à la différence des romantiques et des mystiques, leur exclusion sociale et poétique, ils ne l'attribuent ni au paysage ni à Dieu, ni à leur réceptivité ni à leur affectivité, ce qui peut être aisément pardonné ; non, l'« irresponsabilité » et l'« incommunicabilité » que leur reprochent Sartre et Bataille, Artaud et Genet les revendiquent⁹¹. Le scandale de leur défaillance, de leur relève, c'est que loin d'être fuite elle *tient* à leur volonté.

⁹¹ Artaud et Genet revendiquent, assument l'« inassumable » (la cruauté et la trahison), tel qu'on le démontrera dans le chapitre trois.

Dans son tout premier essai, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Sartre définit l'émotion comme un « phénomène de croyance »⁹² et, de manière tout à fait significative pour l'ouvrage qu'il écrira sur Genet, il y présente l'évanouissement comme l'exemple parfait pour illustrer le paradoxe de la « conduite émotionnelle ». Chacune d'entre elles constitue selon Sartre « une échappatoire particulière », une « tricherie spéciale »⁹³, mais c'est l'évanouissement qui exemplifie leur structure fondamentale :

Soit par exemple la peur passive. Je vois venir vers moi une bête féroce, mes jambes se dérobent sous moi, mon cœur bat plus faiblement, je pâlis, je tombe et je m'évanouis. Rien ne semble moins adapté que cette conduite qui me livre sans défense au danger. Et pourtant c'est une conduite *d'évasion*. L'évanouissement ici est un refuge. Mais qu'on ne croit pas que ce soit un refuge *pour moi*, que je cherche à *me* sauver, à *ne plus voir* la bête féroce. Je ne suis pas sorti du plan irréflecti : mais faute de pouvoir éviter le danger par les voies normales et les enchaînements déterministes, je l'ai nié. J'ai voulu l'anéantir. Et, par le fait, je l'ai anéanti autant qu'il était en mon pouvoir. Ce sont là les limites de mon action magique sur le monde : je peux le supprimer comme objet de conscience mais je ne le puis qu'en supprimant la conscience elle-même.⁹⁴

Sartre met brillamment au jour ce que l'effondrement et l'évanouissement ont d'étrangement « puissant » : c'est en effet avec le lexique du pouvoir qu'il aborde ce qu'ils ont d'actif (le seul verbe « pouvoir » est employé à quatre reprises). Il continue d'ailleurs par la suite à considérer l'évanouissement comme forme quintessentielle de non-pouvoir, ou d'« impouvoir » tel que le dira Artaud. Il pose d'abord l'évanouissement ou « la peur passive » comme la conduite émotionnelle primaire, avant d'en examiner une variation, « la fuite dans la peur active » :

⁹² « Si l'émotion est un jeu c'est un jeu auquel nous croyons » ; « [...] l'émotion est un phénomène de croyance » (Jean-Paul SARTRE, *Esquisse d'une théorie des émotions* [1938], Paris, Hermann, 1995, p. 82 et 98).

⁹³ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 84-85. (C'est Sartre qui souligne.)

Nous ne fuyons pas pour nous mettre à l'abri : nous fuyons faute de pouvoir nous annihiler dans l'évanouissement. La fuite est un évanouissement joué, c'est une conduite magique qui consiste à nier l'objet dangereux avec tout notre corps, en renversant la structure vectorielle de l'espace où nous vivons en créant brusquement une direction potentielle, de *l'autre côté*. C'est une façon de l'oublier, de le nier. [...] Ainsi le véritable sens de la peur nous apparaît : c'est une conscience qui vise à nier, à travers une conduite magique, un objet du monde extérieur et qui ira jusqu'à s'anéantir, pour anéantir l'objet avec elle.⁹⁵

De manière intéressante, l'évanouissement chez Sartre définit donc d'emblée dans son premier livre la peur (la peur passive comme l'active). C'est l'un des plus grands mérites de Sartre que nulle part dans son essai il ne se montre moral, mais on sent bien au ton ironique caractéristique de son style qu'il cherche à nous convaincre qu'il n'en tient qu'à nous de cesser de « croire » en nos émotions comme en Dieu et d'adopter une conduite supérieure : celle de la responsabilité. Le « système » de la conduite émotionnelle, écrit-il, « est *appelé* pour masquer, remplacer, repousser une conduite qu'on ne peut ou ne veut pas tenir »⁹⁶. Tout au long de son essai, Sartre se garde judicieusement de nommer cette conduite qu'on ne « peut ou ne veut pas tenir », mais il est évident qu'il fait allusion à une attitude qui serait plus rationnelle, plus mature ou responsable en tout cas, que l'émotionnelle qu'il définit en termes de croyance chimérique, « magique » dit-il souvent. Le mot même de « conduite » par lequel il choisit de désigner le phénomène de l'émotion est éminemment moral : il invite à une pensée dichotomique, à discerner entre une bonne et une mauvaise conduite.

Quinze ans plus tard, c'est sous l'égide de la conduite magique à laquelle il a consacré sa première étude que Sartre place l'œuvre de Genet. Dans *Saint Genet, comédien et martyr*, il pose l'insatisfaction dans laquelle Genet se trouve

⁹⁵ *Ibid.*, p. 85. (C'est Sartre qui souligne.)

⁹⁶ *Ibid.*, p. 45. (C'est Sartre qui souligne.)

quand le jugement social pèse sur lui, précisément sous l'angle temporel qui le conduit comme Artaud à prôner le « mourir vivant » :

À quoi bon vivre, en effet : le temps n'est qu'une illusion fastidieuse, tout est déjà là, son avenir n'est plus qu'un présent éternel et, puisque sa mort est au bout – sa mort, son unique délivrance – puisqu'il est *déjà mort*, en somme, déjà guillotiné, mieux vaut en finir tout de suite. S'évanouir, glisser entre leurs doigts, s'écouler hors du présent par un trou de vidange, se faire avaler par le néant.⁹⁷

Or « Il ne *faut pas* s'évanouir », insiste Sartre, « il faut constater l'échec de sa tentative pour s'irréaliser »⁹⁸. On le sait, cette « irréalisation » est l'ultime reproche que Sartre adresse à Genet, en prenant pour exemple le jeu des bonnes qui se prennent l'une pour l'autre et permutent constamment leurs rôles avec celui de leur maîtresse, et cela jusqu'à la confusion la plus totale. La question de l'évanouissement ressurgit alors. Elle ne fait pas qu'ouvrir le *Saint Genet*, en effet, elle le clôt :

Ainsi, l'être s'évanouissant en apparence à tous les degrés, il semble que le réel soit fondant, qu'il se résorbe quand on le touche. Dans ces truquages patients, l'apparence se révèle en même temps comme pur néant et comme cause de soi ; et l'être sans cesser de se poser comme réalité absolue devient évanescent. Traduisez dans la langue du Mal : le Bien n'est qu'illusion ; le Mal est un néant qui se produit lui-même sur les ruines du Bien.⁹⁹

Les derniers mots du *Saint Genet* décrivent la puissance dialectique de l'évanouissement en termes moraux. « Il ne *faut pas* s'évanouir » pourrait être vu comme l'ultime leçon de Sartre, puisqu'il ne cesse en effet de nous mettre en garde contre l'évanouissement, contre l'effondrement, non seulement à travers tout le *Saint Genet* mais du début à la fin de son œuvre : de l'*Esquisse d'une théorie des émotions* aux *Mots*, en passant par *La Nausée* et *L'Être et le néant*.

⁹⁷ Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 29. (C'est Sartre qui souligne.)

⁹⁸ *Ibid.*, p. 409. (C'est Sartre qui souligne « *faut pas* ».)

⁹⁹ *Ibid.*, p. 690.

Le point culminant de *La Nausée* réside de fait en ce moment où Roquentin fait tout à coup l'expérience d'une révélation terrible : « le passé n'existait pas. Pas du tout »¹⁰⁰. C'est parce qu'il est happé par le présent que Roquentin n'arrive plus à travailler à sa biographie historique sur Robellon : « C'est fini, je ne *peux* plus l'écrire »¹⁰¹. Plus il essaie de poursuivre l'écriture, plus il se trouve hanté par la dialectique de la pensée. On croirait alors lire l'effondrement d'Artaud, l'évanouissement de Genet, sous la plume de Sartre :

« Fumée... ne pas penser... Je ne veux pas penser... Je pense que je ne veux pas penser. Il ne faut pas que je pense que je ne veux pas penser. Parce que c'est encore une pensée ». On n'en finira donc jamais ? Ma pensée, c'est *moi* : voilà pourquoi je ne peux pas m'arrêter. [...] En ce moment même – c'est affreux – si j'existe c'est *parce que* j'ai horreur d'exister. [...] Les pensées naissent par-derrière moi comme un vertige, je les sens naître derrière ma tête...¹⁰²

Pour reprendre ses sens, Roquentin tente de s'appuyer à un mur (« le long du mur j'existe, devant le mur, un pas, le mur existe devant moi, une, deux, derrière moi, le mur est derrière moi »¹⁰³) ; peine perdue :

L'existence est une chute tombée [...] je fuis [...] suis-je fou ? Il dit qu'il a peur d'être fou, l'existence, vois-tu petit dans l'existence, il s'arrête, le corps s'arrête, il pense qu'il s'arrête [...] Il court. Qu'espère-t-il ? Il court se fuir [...]. Robellon est mort, Antoine Roquentin n'est pas mort, m'évanouir : il dit qu'il voudrait s'évanouir.¹⁰⁴

Il semble que le *pick-up*, entendre les paroles d'une chanson dans un café, vienne enfin le sauver de l'évanouissement ; alors, comme chez Genet, comme chez Artaud,

¹⁰⁰ Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938, p. 139.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 138. (C'est Sartre qui souligne.)

¹⁰² *Ibid.*, p. 145. (C'est Sartre qui souligne et suspend sa phrase.)

¹⁰³ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 148. (C'est Sartre qui souligne.)

c'est le monde qui s'évanouit à son profit : « La voix, grave et rauque, apparaît brusquement et le monde s'évanouit, le monde des existences »¹⁰⁵.

Si Sartre s'inquiète à ce point lorsqu'il est question de l'évanouissement chez Genet, c'est sans doute qu'il repère dans son œuvre l'inquiétude qui l'a lui-même toujours énormément préoccupé. De fait, pourquoi Sartre parlerait-il de l'évanouissement comme d'un « vieux rêve »¹⁰⁶ quand nulle part Genet ne le présente ainsi, sinon parce qu'il s'agit du sien¹⁰⁷ ?

Si Sartre insiste à tel point sur l'importance de ne pas s'évanouir – « il ne *faut pas* s'évanouir » –, c'est bien qu'il y perçoit comme Genet une tentation. S'évanouir, comme s'effondrer d'ailleurs, est certes un *faux-pas*, sans doute même l'ultime faux-pas pour Sartre – à *ne pas* commettre, donc, en société mais surtout en pensée (car c'est une illusion qui mène à l'irréalisation). Mais Genet, heureusement, « s'arrête à temps »¹⁰⁸, affirme Sartre à propos d'un beau passage de *Miracle de la rose* que nous citerons dans son entièreté (avec le début du commentaire de Sartre,

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 149.

¹⁰⁶ Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr, op. cit.*, p. 418.

¹⁰⁷ Toute une lecture de l'œuvre sartrienne pourrait se déployer à partir du problème de l'écriture de l'évanouissement et de la conjonction qu'il sous-tend entre la vie et la mort. On peut en effet considérer les 700 pages du *Saint Genet* comme un contournement formidablement démesuré de la question que pose cette condensation de la vie et de la mort comme de la comédie et du martyr. Le titre de l'ouvrage de Sartre laisse espérer une pensée, une théorisation de cette mystérieuse conjonction, mais il n'en est rien. C'est, au contraire, à une monumentale scène de rupture qu'on assiste. Sartre commence à rompre avec la littérature à travers le *Saint Genet*, qui préfigure à maints égards *Les Mots* : dans l'incipit du premier livre, on reconnaît la structure et les hantises du second (religion et complaisance dans le drame) : « Genet s'apparente à cette famille d'esprits qu'on nomme aujourd'hui du nom barbare de "passéistes". Un accident l'a buté sur un souvenir d'enfance et ce souvenir est devenu sacré ; dans ses premières années, un drame liturgique s'est joué, dont il a été l'officiant : il a connu le paradis et l'a perdu, il était l'enfant et on l'a chassé de son enfance. Sans doute cette coupure n'est pas très localisable : elle se promène au gré de ses humeurs et de ses mythes entre sa dixième et quinzième année. Peu importe, *elle existe, il y croit ; sa vie se divise en deux parties hétérogènes : avant et après le drame sacré* » (Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr, op. cit.*, p. 9. C'est nous qui soulignons). On retrouve dans cette division, qui s'articule autour d'une « désacralisation », la composition des *Mots*, l'autobiographie de Sartre qu'il a lui-même qualifiée d'adieu à la littérature. « Comment pourrais-je fixer – après tant d'années, surtout – l'insaisissable et mouvante frontière qui sépare la possession du cabotinage ? » ; « Comment jouer la comédie sans savoir qu'on la joue », ne cesse-t-il de se demander dans la première partie des *Mots* (« lire ») (Jean-Paul SARTRE, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 55 et 66). S'il s'interroge, il finit cependant par trancher dans la seconde partie (« écrire ») : en faveur de l'écriture (comme dans *Saint Genet* en faveur de la réalité), contre la lecture (comme dans *Saint Genet* contre l'irréalité).

¹⁰⁸ *Ibid.* À relire ces lignes de Sartre, on entend comme en écho l'avis diamétralement opposé de Jacques Derrida : « Ne pas arrêter la course d'un Genet » (*Glas, op. cit.*, p. 45).

parce qu'il confirme le succès en forme d'échec que constitue l'écriture de la défaillance). Dans cet extrait, Genet présente, sous la forme d'une révélation en forme de chute, l'incroyable potentiel de l'imagination. On y retrouve l'éloge de la vitesse et de l'obliquité qu'Artaud prône dans ses dessins comme moyen d'en finir avec le jugement inhérent à la dialectique :

L'imagination m'entoura d'une foule d'aventures charmantes, destinées peut-être à adoucir ma rencontre avec le fond de ce précipice – car je croyais qu'il avait un fond mais le désespoir n'en a pas – et, au fur et à mesure que je tombais, la vitesse de chute accélérât mon activité cérébrale, mon imagination inlassable tissait. Elle tissait d'autres aventures et de nouvelles encore, et toujours plus vite. Toutes les aventures inventées et splendides, de plus en plus, prenaient une sorte de consistance dans le monde physique. Elles appartenaient au monde de la matière, pas ici toutefois, mais je pressentais qu'elles existaient quelque part. Ce n'est pas moi qui les vivais : elles vivaient ailleurs et sans moi. Exaltée, en quelque sorte, cette faculté nouvelle, surgie de l'imagination mais plus haute qu'elle, me les montrait, me les préparait, les organisait, toutes prêtes à me recevoir. Il suffisait de peu de chose pour que je quitte l'aventure désastreuse que vivait mon corps, que je quitte mon corps (j'ai donc eu raison de dire que le désespoir fait sortir de soi-même) et me projette dans ces autres aventures consolantes qui se déroulaient parallèlement à la pauvre mienne. Ai-je été, grâce à une peur immense, sur le chemin miraculeux des secrets de l'Inde ?

Sur les chemins de l'Inde, non. Et Genet le sait fort bien. S'il devait parvenir un jour à croire *pour de bon* que ces phantasmes sont réels, cela ne voudrait point dire qu'ils ont acquis de l'être, mais qu'il a perdu le sien.¹⁰⁹

Genet frôle la folie, donc, mais contrairement à Artaud « il *s'arrête* à temps »¹¹⁰.

Vraiment ? Il nous apparaît significatif que Genet évoque un moment où Sartre et Beauvoir lui reprochent en quelque sorte sa « conduite » sociale – ils boivent des « doubles-whiskys » et s'étonnent en quelque sorte de ne pas le voir boire d'alcool – qu'il déclare *vivre*, lui, dans un *long* évanouissement¹¹¹. Ce faisant, Genet oppose

¹⁰⁹ Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit. p. 408. (C'est Sartre qui souligne.)

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 409. (Nous soulignons.) Artaud et Roquentin tentent d'arrêter ce que Genet se plaît à continuer : la dérive de la pensée. C'est cette volonté qui pique, qui inquiète Sartre.

¹¹¹ « L'autre soir, je dînais avec Sartre et Beauvoir et ils buvaient des double-whiskys. Beauvoir m'a dit : "La façon que nous avons de nous perdre un peu chaque soir dans l'alcool ne vous intéresse pas parce

à l'ivresse sociale l'ivresse solitaire ; à la bonne conscience de ceux qui s'oublient collectivement, sporadiquement, une forme d'oubli personnel et sempiternel : « Je vis dans un *long* évanouissement », lance-t-il, loin de « s'arrêter » tel que Sartre souhaiterait qu'il le fasse. L'évanouissement, « mourir vivant » acquiert alors, de la même façon que la trahison, la valeur d'une éthique, plus précisément d'une ascèse. Incidemment, c'est « à Sartre, au Castor » que Genet dédie le livre dans lequel il érige la trahison en éthique, *Journal du voleur*. L'évanouissement *est* une forme de trahison. L'évanouissement et la trahison sont chez Genet tous les deux à concevoir comme des « coups ascétiques » (apparemment asociaux, donc).

Nous reviendrons dans le troisième chapitre sur la « trahison » de Genet et la cruauté d'« Artaud » en tant qu'éthiques. Nous nous bornerons pour l'instant à observer que la tentation de l'évanouissement et la conjuration de l'effondrement peuvent être vues chez l'un et l'autre écrivains comme des formes de mort qui règlent de manière novatrice le « jeu » des textualités, « existence et texte », pointées comme hautement problématiques par Derrida¹¹². Dans ce qu'on pourrait appeler « le coup de la disparition », l'écart entre la résistance biographique dans le fantasme littéraire (« physiquement [...] je ne m'évanouis jamais ») et la résistance littéraire dans le fantasme biographique (« je vis dans un long évanouissement ») « travaille » de fait, comme Freud le dit du rêve, toute l'écriture de Genet comme celle d'Artaud. Le fantasme d'un « ailleurs » là-bas, que celui-ci soit historique, mythologique ou littéraire, ramenons-le à l'écriture d'un « ici », *maintenant* : telle est l'invitation en forme de « condensation », de « reconfiguration », de révolution temporelle chez Genet et Artaud :

que vous, vous êtes complètement perdu." Les petits évanouissements dans l'alcool ne me font pas grand-chose. Je vis dans un long évanouissement depuis longtemps. » (VI, 16)

¹¹² « Le nouveau statut – à trouver – est celui des rapports entre l'existence et le texte, entre ces deux formes de textualité et l'écriture générale dans le jeu de laquelle elles s'articulent » (Jacques DERRIDA, « La parole soufflée », dans *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 272, n. 1).

Il y a un mystère dans ma vie, Marthe Robert, dont la base est que je ne suis pas né à Marseille le 4 septembre 1896, mais que j'y suis passé ce jour-là, venant d'ailleurs, parce qu'en réalité je ne suis jamais né et qu'en vérité je ne peux pas mourir. Pour des ânes médico-légaux c'est du délire, pour certains de la poésie, pour moi c'est de la vérité comme un bifteck aux pommes frites ou un coup de blanc au comptoir d'en face. Mais toute la terre dans les caveaux souterrains de ses sectes d'*Initiés* s'est ligüée pour m'empêcher d'éclater et de frapper. (O, 1295, Artaud souligne.)

C'est bien de prendre « un coup de blanc », un coup de disparition dont il y va chez Artaud et Genet quand il s'agit d'en finir avec la dialectique. La seule manière de *porter un coup* à la dialectique est bien de *prendre un coup* : de s'annihiler soi-même, avant que l'Autre s'en charge, mais alors, non seulement ponctuellement comme les alcooliques, les toxicomanes ou les adeptes de la dépense ; continuellement, perpétuellement. Écrire l'évanouissement pour Genet et l'effondrement Artaud n'est pas qu'un « don » en forme de « confession », un « abandon » destiné au lecteur comme peut l'être une maison dans un *potlatch* : c'est un anéantissement de soi perpétuel. *C'est à partir du moment où l'anéantissement de soi devient continuel qu'il se transforme en maîtrise* ; c'est à partir du point où le coup ne cesse de se répéter qu'il devient théâtral et fait sortir la dialectique comme le théâtre de ses gonds. Parce qu'il transite indifféremment par l'histoire, la mythologie et la littérature comme par la mort, de réel, le coup d'Artaud et de Genet devient – non irréel tel que le pense Sartre – mais bien éternel. Il s'agit pour Artaud et Genet de prendre sur eux le jeu de la dialectique en même temps que la mort et de l'incarner théâtralement *à perpétuité*. Seule la condamnation qu'on s'assigne à soi-même, peut-être, accorde un pouvoir réel de libération : seul le principe ascétique, peut-être, a le pouvoir de combattre efficacement la dialectique, puisqu'il consiste à retourner le jugement contre soi. Du moins est-ce ainsi qu'Antigone passe, tel qu'on l'a démontré, dans le texte d'Artaud (*Antigone chez les Français*) comme dans celui de Genet

(*Journal du voleur*), du « réel » à l'« éternel ». « Je suis morte et je veux la mort », « déclare d'elle-même et depuis toujours Antigone »¹¹³ : c'est moins Créon, son juge en tant que chef de la Cité, qu'elle-même qui s'impose son châtiment, et c'est bien là ce qui le met en colère. Comme Antigone au moment même où elle accomplit son crime, Artaud et Genet, au moment même où ils rusent et raillent, se châtient (ils s'évanouissent). Cette perte est cependant la plus grande victoire parce que, à partir de cet auto-châtiment, rien ne peut plus leur être imposé, ils sont inattaquables.

« Mourir vivant plutôt que vivre mort » : le programme que se donnent Artaud et Genet leur permet de se situer comme Antigone dans ce que Lacan nomme « l'entre-deux-morts » : en écrivant, en se vivant à partir de cette zone, ils deviennent comme elle « inattaquable[s] »¹¹⁴. Lacan souligne l'importance de « l'entre-deux-morts », il spatialise ainsi la position d'Antigone ; nous insistons plutôt sur la temporalité – l'intemporalité, voire même l'éternité – que le « mourir vivant » introduit chez Artaud et Genet. Ce qui fait un « coup » de leur commune position, c'est qu'elle leur permet de prendre de l'avance pour toujours sur le bourreau. Artaud « précédera [toujours] l'avance incertaine de dieu », comme Genet sera toujours « l'enfant mélodieux mort en [lui-même] bien avant que le tranche la hache » (*II*, 213), ainsi que le clame le vers du *Condamné à mort* que Sartre reprend comme premier sous-titre de *Saint Genet, comédien et martyr*.

Mourir vivant : comment supporter un tel programme, un chant de guerre tel que celui d'Artaud et de Genet, ces victimes « si terriblement volontaire[s] »¹¹⁵ ?

¹¹³ Jacques LACAN, « Antigone dans l'entre-deux-morts », dans *Le Séminaire*, livre VII, « L'Éthique de la psychanalyse », *op. cit.*, p. 327.

¹¹⁴ « Il ne s'agit de rien d'autre que d'une limite sur laquelle [Antigone] se campe, et sur laquelle elle se sent inattaquable [...] » (*ibid.*, p. 324).

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 290. Dans cette expression de Lacan (« cette victime si terriblement volontaire »), c'est le mot « terriblement » qui compte peut-être le plus, comme dans celle de Sartre (« Saint Genet, comédien et martyr »), la conjonction « et ». Les deux formules soulignent la part de « jeu », la théâtralité inhérente au programme de « mourir vivant », qui est éminemment difficile à concevoir chez Antigone comme chez Artaud et Genet.

Comment l'entendre autrement que Sartre et Bataille : sans méfiance, sans retenue, sans aigreur ? Comment accueillir leur déportation dans la mort sans condition ? Est-ce souhaitable, est-ce même possible ? On sait l'ultime accusation que leur « mourir vivant » leur a valu à tous deux : celle d'illisibilité, de manque à communiquer et, à Genet surtout, d'écriture narcissique. Dans l'extrait du *Miracle de la rose* précédemment cité, Sartre assimile ainsi l'émerveillement de Genet devant l'énigmatique « faculté » plus créatrice encore que l'imagination qui lui permet de « tisser » les aventures les plus fabuleuses à la jouissance que procure la masturbation :

Nous découvrons enfin le secret de cette vie imaginaire : l'image est l'inconsistante médiation qui rejoint Narcisse à lui-même. L'Opéra fabuleux aboutit à la masturbation. / Tous les détenus se livrent à l'onanisme. Mais, à l'ordinaire, c'est faute de mieux. À ces fastes solitaires, ils préféreraient la plus regrettable putain. Bref, ils font un bon usage de l'imaginaire : ce sont des onanistes honnêtes. « Moi, disait avec noblesse, à Cincinnati, un journaliste français, outré du puritanisme américain, moi, trente-cinq ans, croix de guerre, quatre enfants, je me suis masturbé ce matin. » Voilà un juste. Mais Genet veut faire un mauvais usage de la masturbation. Décider de préférer à tout les apparences, c'est mettre l'onanisme, par principe, au-dessus de tout accouplement.¹¹⁶

À prime abord, les reconfigurations d'Artaud et de Genet semblent éminemment égocentriques, closes sur elles-mêmes. Et pourtant, en ce qu'elles glanent indifféremment des figures dans l'histoire, la mythologie et la littérature, en ce qu'elles sont infiniment mobiles, leurs remises au monde procèdent moins par identification narcissique, comme on l'a montré dans le premier chapitre, que par démultiplication, par disséminations « historiques ». Il est en effet un autre mode de création que la reproduction : la lecture. Sartre et Bataille se refusent à la considérer comme un mode de communication effectif chez Genet. Pourtant, la littérature devrait retrouver

¹¹⁶ Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 410.

le même pouvoir d'effectuation, de suspension et de réorientation que la mort dans la tragédie, tel est le vœu de Genet, comme celui d'Artaud. La tentation de l'évanouissement chez Genet et la conjuration de l'effondrement chez Artaud sont à considérer beaucoup moins comme des tentatives d'annihilation que de recreation de soi, en même temps que du monde. Ce qu'ils visent tous deux à travers l'expérience réelle ou fantasmatique de la « petite mort », c'est moins la perte de soi que la reprise de soi que cette perte rend possible : la reconfiguration de soi, de son rôle dans le monde – et, du même coup, *du* monde.

« Le coup de la disparition » d'Artaud et de Genet nous donnent à repenser notre mode d'assimilation de la culture : en *succombant volontairement* à la tentation d'écrire son évanouissement, Genet nous conduit effectivement, ainsi que le fait Artaud en écrivant-dessinant-conjurant son effondrement, à repenser notre réception du *pathos*, de la tragédie. Ce qui fait de la mort pour ces écrivains une véritable tentation littéraire, c'est bien moins l'abandon momentané qu'elle entraîne, que la *puissance de réveil* (qui correspond, dans le lexique de la tragédie, à la *catharsis*) qu'elle donne à retrouver de manière aussi personnelle que collective. « L'espace littéraire » pour Genet et Artaud est celui de la mort au sens où il figure, comme on le dit d'une « aire de jeu », une aire de réveil, qu'ils opposent à l'aire où se joue la dialectique : la barre du tribunal.

La tentation de l'évanouissement chez Genet et la conjuration de l'effondrement chez Artaud hantent et motivent profondément leur écriture à la manière d'un pari antidialectique qui n'a cependant rien d'anarchique. Il est bien plutôt téléologique : *mourir vivant* est un chemin. Il faut mourir, ou perdre conscience, *pour* se remettre soi-même, en toute conscience, au monde. Il faut se perdre, défaillir, *pour* avoir la joie de se retrouver : « faire faillite » *pour* avoir la chance de « se refaire » une main ou un jeu, redistribuer les rôles comme on « redistribue les cartes ». La mort ou la

« folie », selon l’aphorisme connu de Michel Foucault, n’« est » pas chez Genet et Artaud « l’absence d’œuvre »¹¹⁷ ; elle est bien plutôt *l’œuvre de l’absence* : elle est le passage de la résistance à l’évanouissement à l’évanouissement comme résistance.

« Que peut faire un schizophrène ? », demande Sartre dans *Saint Genet, comédien et martyr* – près de vingt ans avant que Deleuze et Guattari écrivent *L’Anti-Œdipe*, comme l’on sait, en prenant notamment appui sur l’œuvre d’Artaud. « Se coucher, tourner le nez contre le mur et nier la présence d’autrui »¹¹⁸, répond Sartre. Genet « veut attirer le réel dans l’imaginaire et l’y noyer. Le rêveur doit contaminer les autres par son rêve, il faut qu’il les fasse tomber dedans : s’il doit agir sur Autrui, c’est comme un virus, comme un agent d’irréalisation¹¹⁹ ». Si Sartre qualifie Genet de « schizophrène », s’il s’inquiète de le voir sombrer dans la folie, puis de se complaire dans la masturbation lorsqu’il succombe à « son vieux rêve d’évanouissement », c’est qu’il n’y voit pas l’attaque prodigieuse, le grand retournement en quoi il consiste. Ce qu’il ne réalise pas, sans doute parce qu’il ne cesse de s’inquiéter de son « irréalisation »¹²⁰, c’est que, comme Artaud, Genet « voyage sur place en intensité. Il a simplement cessé d’avoir peur de devenir fou. Il se vit comme la plus sublime maladie qui ne le touchera plus. [...] La folie n’est pas nécessairement un effondrement (*breakdown*) ; elle peut être aussi une percée

¹¹⁷ « La folie d’Artaud ne se glisse pas dans les interstices de l’œuvre ; elle est précisément *l’absence d’œuvre*, la présence ressassée de cette absence, son vide central éprouvé et mesuré dans toutes ses dimensions qui ne finissent point. » (Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l’âge classique*, op. cit., p. 662. C’est Foucault qui souligne.)

¹¹⁸ Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 411.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 412.

¹²⁰ « L’échec de la jouissance est jouissance acide de l’échec. Acte démoniaque pur, l’onanisme soutient au cœur de la conscience une apparence d’apparence : la masturbation c’est l’irréalisation du monde et du masturbé lui-même. [...] Et pourtant, par un renversement qui portera l’extase à son comble, ce clair néant provoquera dans le monde vrai des événements réels : l’érection, l’éjaculation, les taches humides sur les couvrantes ont l’imagination pour cause. D’un même mouvement l’onanisme capte le monde pour le dissoudre et insère l’ordre de l’irréel dans l’univers : il faut bien qu’elles *soient*, les images, puisqu’elles agissent. [...] Il se veut crime. C’est de son néant que Genet a tiré sa jouissance : la solitude, l’impuissance, l’irréel, le mal ont produit directement et sans recourir à l’être un *événement* dans le monde. » (Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 411. C’est Sartre qui souligne.)

(*breakthrough*) »¹²¹, ainsi que le feront valoir Deleuze et Guattari. « Le schizo » reste peut-être parfois « le nez collé contre un mur », comme l'écrit Sartre, mais il dispose d'un savoir particulier : « Il sait partir : il a fait du départ quelque chose d'aussi simple que naître et mourir. Mais en même temps son voyage est étrangement sur place »¹²². « Je suis mort », « Je vis dans un long évanouissement » (*VI*, 16), chante Genet ; « Je peux continuer de vivre jusqu'à ma mort au milieu de tous ces veufs » (*O*, 206), clame Artaud. Tous deux se refont ou s'écrivent : « se vivent » ici, maintenant, « morts » là-bas.

La permutation des rôles de l'écrivain, du créateur, lorsqu'elle est comme chez Artaud et Genet infinie, perpétuelle, défie la dialectique. Lorsque *Les Bonnes* accomplissent leur fameux rituel de permutation que Sartre perçoit comme maléfique, elles ne « se prennent pas » l'une « pour » l'autre, « comme on le dit à tort d'un fou qui "se prendrait pour..." » ; elles s'identifient à « Madame » en tant qu'« effet ». « Il s'agit de tout autre chose : identifier les races, les cultures et les dieux à des champs d'intensité [...], identifier les personnages à des états qui remplissent ces champs, à des effets qui fulgurent et traversent ces champs »¹²³.

D'où le rôle des noms, dans leur magie propre [...]. La théorie des noms propres ne doit pas se concevoir en termes de représentation, mais renvoie à la classe des "effets" [...]. On le voit bien en physique, où les noms propres désignent de tels effets dans des champs de potentiels (effet Joule, effet Seebeck, effet Kelvin). Il en est en histoire comme en physique : un effet Jeanne d'Arc, un effet Héliogabale – tous les *noms* de l'histoire, et non pas le nom du père...¹²⁴

Il est un effet « Bonne » comme un effet « Madame » et ce sont ces effets que Genet fait jouer, communiquer de manière à court-circuiter, à mettre à nu, à révéler

¹²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 156.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁴ *Ibid.* (Deleuze et Guattari suspendent leur phrase.)

la dialectique du maître et de l'esclave dans sa pièce, selon ce principe que Deleuze et Guattari mettent au jour dans *L'Anti-Œdipe* :

Le schizo est sans principes : il n'est quelque chose qu'en étant autre chose. Il n'est Mahood qu'en étant Worm, et Worm en étant Tartempion. Il n'est une jeune fille qu'en étant un vieillard qui mime ou simule la jeune fille. Ou plutôt, en étant quelqu'un qui simule un vieillard en train de simuler une jeune fille. Ou plutôt en simulant quelqu'un..., etc.¹²⁵

Il semble que ce soit ce « point » de condensation que, pour une raison ou une autre, Sartre ait cherché à fuir, tout en le décrivant on ne peut mieux dans le *Saint Genet*, allant même jusqu'à ériger ce phénomène de condensation en un concept au beau nom de « tourniquet ». « Si l'identification est une nomination, une désignation, la simulation est l'écriture qui lui correspond, écriture étrangement polyvoque à même le réel. Elle porte le réel hors de son principe au point [...] où la copie cesse d'être une copie pour devenir le réel *et son artifice* »¹²⁶. Genet imagine une série d'aventures dont il incarne tous les rôles à toute vitesse ; Artaud performe à lui seul le chœur de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, « prenant » les tons les plus graves et aigus.

De même, sur le dernier dessin d'Artaud que nous avons analysé, *L'Homme et la mort*, un personnage est traversé par un éclair : on ne sait pas si c'est l'homme ou la mort qui est l'éclair, comme le remarque Évelyne Grossman : « qui est l'homme et qui est la mort ? Lequel des deux ? Dans le tourniquet que le commentaire met en place, les deux échangent leur place »¹²⁷. Elle met d'ailleurs en évidence la permutation des rôles de l'homme et de la mort dans le commentaire d'Artaud, en le comparant avec la première version de ce texte :

¹²⁵ *Ibid.*, p. 103-104.

¹²⁶ *Ibid.* (Deleuze et Guattari soulignent.)

¹²⁷ Évelyne GROSSMAN, « L'Art crève les yeux », dans *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 167. Le terme « tourniquet » est incidemment celui qu'utilise Sartre pour désigner la vertigineuse permutation des rôles dans l'écriture de Genet.

Un homme qui tombait dans le vide et en tombant a volé à un autre homme les boîtes de souffle de ses poumons. [...] Et cet insecte, c'est la mort dont l'homme est tombé comme une règle droite, / Comme la règle vertébrale d'une droite perdue aussi par *un* mort qui passait. (*O*, 1045, Artaud souligne.)

Ce dessin pourrait aussi s'appeler l'ennemi du vol/ la mort vole, / l'homme marche, / la mort le vole parce qu'il marche et qu'elle n'a pas voulu marcher.¹²⁸

Dans le titre que donne Artaud à son dessin, *La Mort et l'homme*, on retrouve la question théâtrale qui hante Sartre au sujet de Genet : où est la comédie, où la tragédie ? Qui de la Mort ou de la Vie triomphera ? *Qui* traverse quoi ou *qu'est-ce* qui traverse qui ? Peut-être est-ce seulement à partir du moment où l'on cessera de se demander qui est le bourreau et qui l'esclave, qui le dominant et qui le dominé, bref, où l'on cessera de lire « structurellement » ou « dialectiquement » qu'on pourra enfin accéder à ce moment magique que Genet indique, dans le passage précédemment cité, comme celui où l'imagination se fait créatrice de réalité. Nous percevons pour notre part ce passage de *Miracle de la rose* comme le contraire d'un instant narcissique ; un moment privilégié de lecture plutôt : le moment où l'écriture elle-même « se tisse », où elle *se fait* lecture.

Écrire ou mourir vivant : théâtre du « *Fort/da* » dont l'évanouissement constitue le fil ou « la percée » ; la dialectique du jugement est certes le mur où la théâtralité d'Artaud et Genet échoue, mais ce n'est que pour reprendre encore et encore, continuellement – grâce à nous qui les lisons – son bon coup.

¹²⁸ *Ibid.*

CHAPITRE III

D'UNE MAÎTRISE ANÉANTISSANTE : ÉCRIRE OU TENIR L'ÉVANOUISSEMENT

Il ne suffit pas d'être rusé, il faut disposer d'une théorie générale de la ruse *qui en fasse partie*.

– Jacques Derrida, *Glas*.

Il met toute son énergie à ne pas écrire, pour que, écrivant, il écrive par défaillance, dans l'intensité de la défaillance.

– Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*.

3. D'une maîtrise anéantissante : écrire ou tenir l'évanouissement

Dans cette troisième et dernière partie, nous nous pencherons sur la manière dont l'écriture de l'évanouissement conduit ultimement Genet et Artaud à élaborer les notions de « trahison » et de « cruauté ». Il ne saurait bien entendu s'agir de les assimiler complètement l'une à l'autre, d'autant plus qu'elles sont éminemment complexes, mais nous démontrerons que la cruauté d'Artaud trouve effectivement maintes résonnances dans la trahison de Genet, dont la plus frappante est que ces deux termes ambigus sont porteurs d'une véritable éthique.

Jusqu'à présent, nous avons désigné l'éthique, la « tenue », d'Artaud et de Genet, par le principe qui se trouve au cœur de leur écriture à tous deux : « mourir vivant plutôt que vivre mort ». Nous examinerons maintenant la couleur que ce *mourir* prend plus spécifiquement dans la ligne de *vie* qu'ils esquissent pour nous. Car, contrairement aux tenants de « l'art pour l'art », Artaud et Genet ont l'un et l'autre la ferme certitude que la littérature répond, comme toute œuvre d'art, à une brûlante nécessité : qu'elle *peut* quelque chose pour l'homme, pour le créateur comme pour le spectateur, pour l'écrivain comme pour le lecteur.

Un texte tout récemment paru de Genet, *La Sentence*, révèle la raison pour laquelle c'est paradoxalement par les mots les plus opposés à l'éthique qui soient – ceux de « cruauté » et de « trahison » – qu'Artaud et Genet nous invitent à nous soustraire à la dialectique du jugement. C'est donc par le biais de ce texte que nous avons choisi de conclure notre réflexion sur leur ultime leçon à tous deux : l'œuvre est utile, elle *peut* quelque chose, elle mène quelque part.

3.1. Des mots-coups pour une éthique an-éthique

Me mettre en face de la métaphysique que je me suis faite en fonction de ce néant que je porte.

– Antonin Artaud, *Le Pèse-Nerfs*.

Lorsqu'il s'agit pour Artaud et Genet de nous indiquer une voie à suivre, leur « coup » prend un autre tour que celui de la fuite perpétuelle, qu'on la conçoive tel que Sartre, comme un rapport d'objet issu d'une croyance illusoire, ou tel que Deleuze, comme un puissant processus de création. Leur *modus vivendi* d'écrivain consiste à « mourir vivant », à s'écrire mort, à se faire disparaître jour après jour, page après page, grâce à l'écriture comme au dessin, grâce à l'œuvre. Mais quel devrait être *notre* « vivre » ? En développant les notions de cruauté et de trahison, le moins qu'on puisse dire est qu'Artaud et Genet abordent la question éthique de manière insolite.

On a reproché à Genet son incapacité à communiquer, son narcissisme, voire même, tel que Sartre l'avance dans *Saint Genet*, son « onanisme », son « autisme ». La folie d'Artaud fait naturellement de lui la proie des mêmes critiques, notamment lorsqu'il développe son « théâtre de la cruauté ». On juge le terme « cruauté » inapproprié, restreint, et Artaud devra le justifier dans ses « Lettres sur la cruauté » et ses « Lettres sur le langage » que nous analyserons.

« Que peut faire un schizophrène ? »¹ : c'est, on l'a noté, la question que l'œuvre de Genet suscite chez Sartre, bien avant que celle d'Artaud n'« inspire » *L'Anti-Œdipe* à Deleuze et Guattari. Dans l'article que Sartre leur consacre à tous deux – l'une des premières tentatives de les rapprocher par le truchement de Brecht –, le philosophe leur adresse en effet le même reproche d'irréalisme : Genet parce qu'il

¹ Jean-Paul SARTRE, *Saint Genet, comédien et martyr*, op. cit., p. 411.

privilégie les mythes à la réalité (« parce qu'il oblige l'homme pratique, qui est dans la salle, à s'irréaliser, à filer dans l'imaginaire comme lui-même y est tombé »²), Artaud parce qu'il ne va pas jusqu'au bout de la matérialisation de ces mythes, à savoir le *happening* (« Artaud s'est arrêté en route »³).

Et pourtant, peu d'auteurs ont un tel souci de leurs lecteurs⁴. Rares sont par ailleurs les écrivains qui se sont préoccupés de laisser en héritage à leur lecteurs une éthique ; Artaud et Genet sont de ceux-là, aussi problématique cette éthique soit-elle. *Le Théâtre et son double* et *Journal du voleur* peuvent en effet tous deux être considérés comme des ouvrages « testamentaires » : curieux manifestes en faveur de la cruauté et de la trahison, ils ne se veulent pas moins des guides. Artaud et Genet y ouvrent de nouvelles perspectives pour l'art et, plus radicalement encore, pour la vie : pour *nous*, donc.

Mais qu'entendent-ils donc au juste par les termes « cruauté » et « trahison » ? Le pari de notre étude comparée est qu'elle permettra ultimement de repenser leur éthique respective. À prime abord, le rapprochement peut sembler risqué, chacune de ces notions étant d'une grande complexité. Nous pensons au contraire que de les examiner simultanément permet d'éviter un certain nombre de méprises.

² Jean-Paul SARTRE, « Mythe et réalité du théâtre », dans *Un Théâtre de situations*, op. cit., p. 191.

³ *Ibid.*, p. 193. Sartre ne se montre pas pour autant plus satisfait par le *happening*, qu'il perçoit comme une pratique sadique, ce qui le force en quelque sorte à revenir sur sa critique d'Artaud : « La plupart du temps, en effet, le happening est une exploitation habile de la cruauté dont parlait Artaud » (*ibid.*, p. 195). Usant de deux parenthèses, Sartre se montre très ironique face au lexique de la magie utilisé par Artaud dans *Le Théâtre et son double* : « une opération magique (les termes sont de lui) » ; « son théâtre (rêvé, car il n'a jamais pu le mettre lui-même en œuvre) » (*ibid.*, p. 189). Or il semble qu'il doive pourtant admettre que la dramaturgie d'Artaud est celle qui offre le meilleur compromis entre mythe et réalité. Ce qui déplaît le plus franchement à Sartre dans le théâtre d'avant-garde, c'est que « le réel sert à l'irréel » (*ibid.*, p. 198). Artaud prône en somme l'inverse, Genet aussi d'ailleurs : ils se proposent tous deux de faire en sorte que le mythe redevienne réel grâce au théâtre qu'ils conçoivent tous deux comme une « cérémonie » explosive. Mais Sartre se refuse à le voir, car le passage de l'irréel au réel implique qu'on n'ait plus le choix de *croire* à l'irréel, puisqu'il est devenu réel et, enfin, qu'il n'y ait plus de différence, plus de frontière entre mythe et réalité : or la croyance, on l'a dit, est ce qui fait l'objet de la résistance la plus catégorique de Sartre.

⁴ L'une des preuves en est qu'Artaud et Genet, en plus d'être parmi les auteurs du XX^e siècle qui ont fait coulé le plus d'encre, sont avec Brecht ceux auxquels les dramaturges d'aujourd'hui, comme on l'a mentionné dans l'introduction, disent devoir le plus précieux héritage.

La première erreur que la comparaison de ces notions permet de contourner est conceptuelle. Cruauté et trahison ne sont pas des concepts, ou du moins sont-elles des concepts anti-conceptuels. « L'esprit de l'homme est malade au milieu des concepts » (*O*, 148), écrit Artaud. Si Artaud et Genet choisissent les mots les plus opposés à l'éthique pour exprimer leur éthique, c'est en fait qu'ils y voient tous les deux une raison... éthique.

L'un et l'autre sont conscients que les termes qu'ils élisent apparaissent inadéquats pour désigner le mode de vie auxquels ils sont supposés renvoyer. S'ils choisissent ces vocables, c'est d'abord sans doute parce qu'ils n'en trouvent aucun autre dont la définition commune réponde à qu'ils cherchent à exprimer, mais c'est aussi, pensons-nous, parce qu'ils cherchent à contrecarrer le jugement inhérent à l'éthique en tant que telle. L'éthique est « la science de la morale », « l'art de diriger la conduite ». Or les mots « trahison » et « cruauté » évoquent immédiatement à notre esprit des conduites immorales et c'est précisément pourquoi Artaud et Genet décident d'y inscrire leur éthique : pour qu'on ne conçoive pas la vision de la vie qu'ils cherchent à nous transmettre en termes moraux. Cruauté et trahison sont, donc, des concepts anti-conceptuels et des éthiques an-éthiques. En choisissant des termes inadéquats, an-éthiques, comme emblèmes de leur éthique, Artaud et Genet court-circuitent et ruinent de manière subversive les systèmes auxquels ces mêmes mots se rapportent : c'est un coup performatif contre le langage lié à la dialectique du jugement d'une grande force.

La seconde erreur conceptuelle que le rapprochement de la cruauté d'Artaud et de la trahison de Genet peut aider à éviter est liée à la première, mais elle concerne, plus que la pensée, le langage en tant que tel. Si l'on cherche à rapporter les mots « trahison » et « cruauté » à leur définition usuelle, on ne peut que s'embourber.

Non seulement faut-il abandonner l'idée de les rapporter à une morale quelconque, mais il faut ensuite *oublier* jusqu'à leur signification. C'est à un travail paradoxal et ardu qu'Artaud et Genet nous convient par le simple emploi de ces vocables, « trahison » et « cruauté » étant extrêmement chargés pour nous. Il est possible de s'extraire momentanément de tout jugement moral, de faire fi de ce que ces mots évoquent immédiatement à notre esprit (sang, torture, douleur), mais il est très difficile d'oublier qu'ils impliquent un rapport, au moins entre deux personnes. Or cruauté et trahison pour Artaud et Genet, ainsi que nous le montrerons, constituent une « rigueur » d'abord et avant tout individuelle.

3.2. « Trahison » et « Cruauté »

[...] sortez seul.
Revenez un jour. Bien amicalement [...]

– Jean Genet, « Lettre à Còstas Taktis »⁵.

Certes, Artaud théorise le théâtre de la cruauté sur le plan culturel, donc collectif, mais il est plus aisé d'en comprendre l'essentiel lorsqu'on le reporte sur le plan personnel. Face à l'incompréhension généralisée, à la stupéfaction de tous devant le mot de « cruauté », c'est d'ailleurs ainsi qu'Artaud s'explique, en reportant sa réflexion culturelle au niveau individuel : « "*Théâtre de la Cruauté*" veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même » (*O*, 552) :

⁵ « Je regrette la Grèce que vous haïssez et je vais y retourner dès que mes épaules seront reposées – votre soleil en a tué une. Je tâche de revivre ici [en Italie] pour venir m'assassiner chez vous. Et vous ne serez pas là pour m'y voir mourir./ Sauvez-vous de la Grèce, vous avez raison, mais giflez les Consuls Généraux qui vous escortent : sortez seul./ Revenez un jour. Bien amicalement [...] » (Jean GENET, « Lettre à Còstas Taktis », *Europe*, « Jean Genet », Albert Dichy (dir.), n^{os} 808-809, août-septembre 1996, p. 21-22. Ce sont nos commentaires entre crochets.)

« Cruauté », quand j'ai prononcé ce mot, a tout de suite voulu dire « sang » pour tout le monde. Mais « *Théâtre de la cruauté* » veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même [...] il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns sur les autres en nous dépeçant mutuellement les corps, en sciant nos anatomies personnelles, ou, tels des empereurs assyriens, en nous adressant par la poste des sacs d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpés, mais de celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. (*O*, 552, c'est Artaud qui souligne et qui utilise les guillemets.)

De même, pour Genet, il s'agit avant tout de se trahir soi-même : moins de trahir l'amour de l'autre, tel qu'il le laisse penser dans *Journal du voleur*, que son amour-propre. Les dernières pages du *Journal du voleur* portent à croire que l'ultime paradoxe ou difficulté de la trahison est en effet qu'on ne peut l'accomplir sans aimer : « Tant qu'il ne m'avait pas donné sa confiance », écrit Genet à propos d'Armand, « trahir n'avait du reste aucun sens : c'était obéir simplement à la règle [éthique] élémentaire qui dirigeait ma vie. Aujourd'hui je l'aimais. [...] Je le craignais et l'aimais trop pour ne pas désirer le tromper, le trahir, le voler »⁶. Or, tout comme ce le serait d'envisager la « cruauté » d'Artaud uniquement sur les plans esthétique et culturel, ce serait une erreur d'envisager la « trahison » de Genet comme un simple « rapport » aux autres. Pour l'un et l'autre écrivain, il s'agit d'abord d'une cruauté à exercer contre soi. Genet prône l'expérience de la honte (forme de pudeur sociale) jusqu'à l'humilité (qui est force individuelle) : jusqu'à un « retranchement de l'humain » (*II*, 201), qui fasse de nous comme de ses personnages des « diamants », des « solitaires ». En analysant l'une des scènes les plus cruelles de l'œuvre de Genet, où Riton en proie à la faim capture un chat et le mange alors qu'il est encore à demi vivant, Mairéad Hanrahan explique de manière fort éclairante ce que la cruauté de Genet a d'étrangement éthique :

⁶ Jean GENET, *Journal du voleur*, op. cit., p. 278. (Ce sont nos commentaires entre crochets.) L'éthique de la trahison est double : son effet est dévastateur socialement et honorable individuellement. La duplicité de la trahison chez Genet rappelle celle du geste d'Antigone : lorsqu'elle enterre son frère Polynice, elle provoque un scandale et se résout à la solitude la plus absolue.

The immediate question is not whether he loves, but rather how to think this love in relation with the cruelty. Un vide effrayant troua le ventre de Riton qui rentra à la caserne, seul avec sa solitude au milieu de lui. « C'est peut-être le chat qui m'a rendu pareil », se dit-il. Having eaten the cat, Riton is forever 'seul avec sa solitude', alone with his solitude. To be alive, for Genet, is in effect to be alone with⁷. What differentiates us is not whether we are alone, but rather how, in our solitude, we share the world. Any and every encounter with another person, another animal, involves a relation between solitudes. Eating the cat proves to have been a defining moment precisely because it makes Riton aware of his solitude. Freeing him from unthinking obedience to social convention, it embarks him on a path that leads, via destruction, to Genet's version of saintliness, that is, to the unprecedented isolation of those brooking no constraints on their freedom.⁸

L'éthique de Genet, comme celle d'Artaud, n'a bien entendu rien de moral. Que serait une éthique qui ne serait ni morale ni amoral : qui n'aurait en fait rien à voir avec la morale ? C'est en quelque sorte ce que leur théorisation de la « trahison » et de la « cruauté » nous invite à penser. Comment assumer l'« inassumable », sinon dans la solitude la plus absolue ? Comment vivre et lire « jusqu'au bout » : comment lire l'illisible, voire même ce qui n'est pas écrit, sinon en nous retranchant volontairement de toute conscience fusionnelle ?

⁷ La remarque de Mairéad Hanrahan nous rappelle la déclaration si forte de Genet : « Je suis avec tout homme seul » (VI, p. 15), qu'Artaud n'aurait certainement pas désavouée.

⁸ « La question fondamentale n'est pas de savoir s'il aime, mais plutôt de savoir comment penser cet amour en rapport avec la cruauté. "Un vide effrayant troua le ventre de Riton qui rentra à la caserne, seul avec sa solitude au milieu de lui. "C'est peut-être le chat qui m'a rendu pareil", se dit-il." » Ayant mangé le chat, Riton est pour toujours "seul avec sa solitude". Être vivant, pour Genet, c'est foncièrement être avec. Ce qui nous différencie n'est pas le fait d'être seul, mais plutôt comment, dans notre solitude, nous partageons le monde. Toute rencontre avec une autre personne, un autre animal, implique un rapport entre deux solitudes. Manger le chat représente un moment significatif précisément parce que ce moment fait en sorte que Riton devient conscient de sa solitude. En le libérant de son obéissance inconsciente aux conventions sociales, cette expérience le conduit sur une route qui mène, par la destruction, à la vision genetienne de la sainteté, c'est-à-dire à l'isolement absolu de ceux qui ne tolèrent pas qu'on mette des limites à leur liberté. » (Mairéad HANRAHAN, « *A Chat About Cats, Cathedrals and Chairs (or The Place of Literature Within the University)* », texte mis en ligne à l'adresse suivante : <<http://www.ucl.ac.uk/french/staff/mairead>>, p. 24-25. Consulté le 25 août 2011. C'est là notre traduction.)

3.2.1. Une solitude ascétique

On s'explique souvent le *Théâtre et son double* d'Artaud en le considérant comme issu d'un désir fusionnel. Or, la structure même de ce recueil procède d'un constant report du social ou du culturel sur l'individuel. Dans chacun des textes du *Théâtre et son double*, Artaud propose une allégorie pour illustrer le théâtre tel qu'il le conçoit, soient : un fléau (la peste dans « Le théâtre et la peste ») ; un tableau (*Les Filles de Loth* de Lucas van den Leyden dans « La mise en scène et la métaphysique ») ; un processus chimique (l'alchimie dans « Le théâtre alchimique ») ; d'autres cultures (la balinaise dans « Sur le théâtre balinaï » et la mexicaine dans « Le théâtre et la culture ») ; une dichotomie géographique (l'Orient et l'Occident dans « Théâtre oriental et Théâtre occidental ») ; un genre (la tragédie dans « En finir avec les chefs-d'œuvre ») ; un code (la Kabbale dans « Un athlétisme affectif ») ; une figure archétypale (le guerrier dans « Le théâtre de Séraphin ») ; et enfin un film et une pièce (*Animal Crackers* et *Monkey Business* des Marx Brothers, ainsi qu'*Autour d'une mère* de Jean-Louis Barrault dans les « Deux notes » sur lesquelles le recueil se termine). En fait, un seul texte du *Théâtre et son double* n'est pas articulé autour d'une figure, le premier manifeste pour « Le théâtre de la cruauté », et c'est celui dont Artaud se montre le moins satisfait : « Pour tout dire, la dialectique de ce Manifeste est faible. Je saute sans transition d'une idée à l'autre. Aucune nécessité intérieure ne justifie la disposition adoptée » (O, 575), écrit-il à Jean Paulhan (les « Lettres sur la cruauté » et les « Lettres sur le langage » viennent de fait considérablement enrichir le recueil, mais elles tournent elles-mêmes autour d'une figure, à savoir *Le Théâtre et son double* lui-même). Afin de remédier à son insatisfaction dialectique, Artaud écrit donc « Le théâtre

de la cruauté (second manifeste) », qui, lui, s'articule autour de l'allégorie par excellence : le mythe.

La structure du recueil le plus connu d'Artaud renforce par conséquent ce que nous avons noté jusqu'à présent chez lui comme chez Genet, à savoir l'importance de la figure dans leur écriture. Il est frappant de retrouver dans le reproche que s'adresse ici lui-même Artaud l'écho de celui qui lui avait été fait par Jacques Rivière : « Vous n'arrivez pas en général à une unité suffisante d'impression » (*O*, 71). Dans l'optique de la « réceptibilité », de l'édition, qui était la sienne, Jacques Rivière n'avait pas tort, puisque les textes d'Artaud qui sont encore aujourd'hui les plus lus s'articulent, comme ceux qui forment le recueil *Le Théâtre et son double*, autour d'une allégorie : la *Correspondance* (autour de sa douleur), *Le Pèse-Nerfs* (en soi une allégorie), *Héliogabale* (autour de la figure de l'empereur), *Les Tarahumaras* (autour de leur culture) et *Pour en finir avec le jugement de dieu* (autour de l'ultime figure : Dieu). Notre point de vue, naturellement, n'est pas celui de Rivière : nous avons cherché à repérer ce qui, *de tout temps*, a motivé Artaud, mais force est de constater que la figure, la reconfiguration, est en effet au cœur de son processus d'écriture : « Je n'ai qu'une seule occupation, me refaire » (*O*, 160), écrit-il dans *Le Pèse-Nerfs*.

Écrire, créer, ne découle pas pour Artaud de la recherche d'un beau sujet (esthétique), mais d'un effort (éthique) : « [...] la création et la vie elle-même ne se définissent que par une sorte de rigueur, donc de cruauté foncière qui mène les choses à leur fin inéluctable, quel qu'en soit le prix./ L'effort est une cruauté, l'existence par l'effort est une cruauté » (*O*, 567). Cet effort consiste pour Artaud, comme pour Genet, à rassembler leur pensée consciemment sur un objet, autour

d'un nom ou d'une figure⁹, historique, littéraire ou mythologique, de la même manière que l'*ethos* d'un groupe ou d'une association devient plus accessible lorsqu'une figure emblématique l'incarne. Cette figure est une force qui condense les deux formes de textualité pointées par Derrida : l'existence et le texte. Le seul jour positif sous lequel Artaud, comme Genet d'ailleurs, dépeint son rapport à la société ou à la culture, c'est lorsqu'il transige par une figure légendaire, héroïque, en un mot : unique. Aussi est-ce un rapport « violemment égoïste » et « intéressée » à la culture qu'il prône dans le premier texte du *Théâtre et son double*, en prenant pour exemple la culture non occidentale du Mexique :

À notre idée inerte et désintéressée de l'art une culture authentique oppose une idée magique et violemment égoïste, c'est-à-dire intéressée. Car les Mexicains captent le *Manas*, les forces qui dorment en toute forme, et qui ne peuvent sortir d'une contemplation des formes pour elles-mêmes, mais qui sortent d'une identification magique avec ces formes. Et les vieux Totems sont là pour hâter la communication. (*O*, 508)

« Le déterminisme », écrit Artaud, n'est qu'une « image » seulement de la cruauté, et le déterminisme dont il parle n'est pas social ; il est philosophique, métaphysique : il concerne l'individu dans son rapport à lui-même et non à la société. En fait, « Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le bourreau suppliciateur est soumis lui-même » (*O*, 566), écrit-il encore. Le bourreau n'est pas déterminé par sa condition sociale, mais, comme l'écrivain, comme toute personne qui crée, qui « fait quelque chose de difficile », comme le dit Genet d'Harcamone au moment où il s'évanouit après son crime, par sa volonté, par sa rigueur personnelle : « il doit être *déterminé* à supporter » (*O*, 566, c'est Artaud

⁹ Nous avons montré que le processus d'écriture d'Artaud comme celui de Genet tient à un travail de reconfiguration qui passe toujours par une certaine condensation : ils tissent leur écriture autour de noms, de figures-forces (Antigone, Héliogabale, Jeanne d'Arc, Harcamone) à l'instar de certaines communautés qui s'élaborent autour de « totems » comme autour de « principes ».

qui souligne) la cruauté. Il doit la *tenir* et y tenir comme à une éthique, comme à une question de principe.

Artaud emploie fréquemment ce dernier vocable dans son œuvre, alors que celui de « concept » n'apparaît pratiquement jamais. On peut y voir un fait étonnant, puisque le « principe », contrairement au « concept », a des connotations morales. Or, de même que la « cruauté », le « principe » renvoie à son éthique qui n'a rien de moral. Ces deux vocables peuvent être mis en rapport par le détour d'un autre texte d'Artaud, *Héliogabale, l'anarchiste couronné*. Artaud y fait un usage intensif du « principe » : « La guerre des principes » est d'ailleurs le titre de la seconde partie de ce texte, qui peut être conçue comme le berceau du théâtre de la cruauté. « La force qu'il y nomme *anarchie*, il l'appellera au théâtre *cruauté* », comme l'observe dans Évelyne Grossman dans sa notice aux textes d'Artaud écrits entre 1934 et 1935 : « Avec Héliogabale, l'Homme-Dieu qu'aucune psychologie ne peut réduire ni interpréter, Artaud explore le pouvoir de déflagration contagieuse d'une énonciation collective, trans-individuelle, qui exacerbe les discordances et l'écartèlement des valeurs » (*O*, 403, c'est Grossman qui souligne). Si la « cruauté » d'Artaud touche à la morale, c'est en tant qu'elle y attende, qu'elle met à mal l'idée même de « valeur », comme elle attaque l'idée même de « concept ».

L'éthique d'Artaud, comme celle de Genet, n'est ni morale ni amoral. Si l'on tenait en fait à la rapprocher d'un domaine, ce serait celui de la psychanalyse, car ce qu'elle prend d'abord en compte, c'est la part monstrueuse d'inconscient qui gouverne nos actes. La cruauté d'Artaud désigne la rigueur avec laquelle chacun d'entre nous devrait travailler à repousser les limites de cet inconscient, que ce soit par l'acte charitable ou le crime. C'est à tout prix, même celui

de l'anéantissement de la société, qu'il prévaut pour lui de réduire la part d'ombre en chacun de nous :

La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un. (*O*, 566)

3.2.2. « Au bout il y avait la récompense »

De même qu'Artaud, Genet nous engage à l'approfondissement de notre conscience, de notre « lucidité » dans le mal, non parce que le mal est « mauvais », non pour faire le mal pour le mal mais parce qu'il y voit le meilleur moyen d'entrer en contact avec notre « part maudite », pour reprendre ce concept de Georges Bataille, avec les zones d'ombre que nous portons, bref, pour rendre manifeste, faire remonter à la surface du monde en même temps que de la page ce qui agite notre inconscient. La mystérieuse « récompense » qu'il y aurait au bout de la trahison, tel qu'il le laisse miroiter dans *Journal du voleur* peut être interprétée comme une victoire sur l'inconscient :

Jusqu'à la dernière fraction de seconde il m'est cher qu'il continue par la destruction, le meurtre – bref le mal selon vous – d'épuiser pour et dans une exaltation – qui veut dire élévation – toujours plus grande à mesure, l'être social ou gangue d'où surgira le plus éclatant diamant ; la solitude, ou sainteté, c'est-à-dire le jeu incontrôlable, étincelant, insupportable de sa liberté. (*III*, 191)

Dans ce passage de *Pompes funèbres*, Genet emploie le mot « mal », mais dans un autre issu de *Miracle de la rose*, il use du terme même de « cruauté » pour définir la solitude qui mène au crime ultime qu'est la « trahison » et à sa « récompense » : tout pas gagné

sur l'inconscient aiguise le regard qu'on porte sur soi-même mais aussi sur le monde. « Cruauté » et « trahison » sont des méthodes de prévention tout aussi bien que d'action. L'expérience du mal, en nous forçant à prendre conscience de nos zones grises, nous empêcherait d'avoir une vision univoque : elle nous mènerait à l'acquisition du plus précieux des trésors, la double vision et, ultimement, à la reconfiguration :

Je continuerai sur la galère la vie que j'avais à la Colonie, mais avec plus de cruauté encore, avec une cruauté telle que, grâce à elle, je pouvais projeter ma vie réelle et en apercevoir « le double » trop souvent invisible. (*II*, 289)

Nous avons proposé dans le deuxième chapitre de cette étude qu'à travers « le corps sans organes » qu'il s'agit pour Artaud de redonner à l'homme, c'est peut-être aussi, surtout, sa volonté, sa conscience, qu'il s'agit de lui rendre¹⁰. Comme le « principe », comme la « cruauté », le corps sans organes est extrêmement difficile à saisir parce que le mot « corps » suscite immédiatement à notre esprit l'idée d'une substance plutôt que d'une conscience, mais on pourrait le visualiser comme un immense cerveau – sans zone grise. L'inconscient fait certainement partie des organes d'Artaud à opérer, il pourrait même s'agir de l'organe par excellence à « gratter » (d'autant plus qu'il est structuré comme un langage). Certes, la conscience qui « délibère » est l'ennemi d'Artaud, mais cela ne veut pas dire qu'il fasse le deuil de toute conscience ; il en appelle en fait de toutes ses forces à un nouveau type de conscience, « délibératrice » (*O*, 1603). Le corps sans organes est loin d'être inconscient¹¹ ; au contraire, il s'agit de l'animer d'une nouvelle conscience. Elle devient plus compréhensible au fur et à mesure qu'on s'implique dans l'opération

¹⁰ Cf., plus haut, p. 172.

¹¹ On pourrait en fait imaginer le corps sans organes comme une matière traversée par des flux, mais maîtrisant tous ces flux : une substance qui ne serait que pure conscience, pure volonté (moins « volonté de puissance », par contre, que volonté *en* puissance »).

à laquelle nous convie Artaud, comme on l'a montré dans la « Conclusion » de *Pour en finir avec le jugement de dieu* : il se pourrait que ce que vise la réfection collective, concertée, délibérée, du corps sans organes soit moins physique que psychique et concerne d'abord et avant tout, comme le théâtre de la cruauté, la résurrection de notre volonté à tous.

Si le langage est l'ennemi du théâtre de la cruauté, ce n'est pas seulement parce qu'il nuit à la mise en scène, comme on le souligne souvent ; c'est aussi, plus profondément, parce qu'il est l'ennemi de la conscience, pour Artaud aussi bien que pour Genet : on parle, on écrit, on pense, sans réaliser qu'on participe, qu'on collabore, ce faisant, à la dialectique du jugement¹². C'est pourquoi l'un et l'autre ont un tel souci du mot juste et pourquoi aussi le choix si évidemment inadapté des mots de « cruauté » et de « trahison » constitue une attaque du langage en tant que tel.

L'éthique chez Artaud et Genet passe par une extrême circonspection face au langage. C'est justement pourquoi les termes « cruauté » et « trahison » qu'ils choisissent pour porter leur éthique sont inadéquats. Pour éclairer la violence avec laquelle Artaud cherche à réduire la part du langage dans la vie comme au théâtre, dans *Le Théâtre et son double*, il est fécond de le mettre en rapport avec un autre de ses textes, *Le Pèse-Nerfs*. Si « cruauté » est en fait le terme qui convient pour désigner *l'effort de conscience* qu'il faudrait faire au théâtre comme dans la vie, c'est précisément parce qu'il est obscur : car « cette écorce de mots qui tombe, il ne faut pas s'imaginer que l'âme n'y soit pas impliquée » (*O*, 178). D'une part, donc, le caractère inadéquat du terme « cruauté » pointe la faiblesse, la vanité et le danger du langage (il est urgent qu'on travaille à devenir conscient des mots qu'on utilise) et, d'autre part, la puissance des images qu'il évoque indique l'effectivité du langage

¹² C'est cette « complicité » qui, comme nous le verrons, fait l'objet de *La Sentence* de Genet.

lorsqu'il est consciemment utilisé (il est plus apte à résister à la dialectique du jugement) :

Jamais aucune précision ne pourra être donnée par cette âme qui s'étrangle, car le tourment qui la tue, la décharne fibre à fibre, se passe au-dessous de la pensée, au-dessous d'où peut atteindre la langue, puisque c'est la liaison même de ce qui la fait et la tient spirituellement agglomérée, qui se rompt au fur et à mesure que la vie l'appelle à la constance de la clarté. Pas de clarté jamais [...]. (O, 179)

De même, Genet ne cesse jamais de nous engager à nous méfier du langage, particulièrement dans *La Sentence*, texte inédit jusqu'en 2010 vers lequel nous allons maintenant nous tourner, car il nous apparaît logique de terminer cette étude en nous penchant sur cet écrit de Genet qui, croyons-nous, rejoint le plus nettement la pensée d'Artaud. Nous y retrouvons rassemblés l'ensemble des points que nous avons jusqu'ici étudiés. Comme dans les deux textes que nous avons analysés dans la première partie de cette étude (*Antigone chez les Français* et *Journal du voleur*), les traditions latine et grecque y sont d'emblée convoquées, puis condensées et enfin reconfigurées par Genet (comme nous le verrons, aussi bien philosophiquement que graphiquement¹³). Ces traditions suscitent par ailleurs une réflexion sur ce qui a constitué l'objet de la seconde partie de cette étude, à savoir la dialectique du pouvoir au cœur de tout jugement, de toute loi. Enfin, la puissance *et* la vanité des mots y est dénoncée et révélée. Notre micro-analyse de *La Sentence* permettra, donc, d'une part d'éclairer davantage les choix énigmatiques que font Artaud et Genet des mots « cruauté » et « trahison » pour porter leur éthique et, d'autre part, de confirmer la pertinence de penser leurs œuvres ensemble.

¹³ La disposition du texte dans *La Sentence* est en effet autant sinon plus créative que celle de *Fragments* et de *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*.

3.3. *La Sentence*

Sans prison, nous saurions que nous sommes déjà tous en prison.

– Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*.

C'est dans un grand carton à dessin que Genet remet à Gallimard les deux textes publiés en 2010 sous le titre *La Sentence* et *J'étais et je n'étais pas*. Selon les indications qu'il a laissées au maquettiste, *La Sentence* paraît en deux couleurs : noir et rouge. Sa composition graphique est extrêmement saisissante : sur chacun des onze feuillets, la disposition des paragraphes est différente.¹⁴

Sur les trois premiers feuillets, un texte principal, en noir, est entouré d'un autre texte en rouge¹⁵. Le rouge disparaît l'espace des trois pages suivantes, mais revient peu à peu concurrencer le noir : d'abord en une petite colonne, sur le septième feuillet, puis en prenant progressivement autant d'espace que le noir. Sur les huitième et dixième feuillets de l'ouvrage figurent ensuite quatre paragraphes de longueur égale, deux rouges et deux noirs : comme quatre cases sur un échiquier, ils sont disposés en un chiasme. Mais Genet imagine encore une autre disposition, la plus frappante : sur le neuvième feuillet de *La Sentence*, un paragraphe rouge, central, est tout enveloppé de texte en noir¹⁶. Le rouge qui, au début, pouvait sembler ornemental, accessoire, apparaît alors capital : il semble effectivement qu'il ait fait « capituler » le noir. La toute dernière page, enfin, est constituée d'une colonne unique, noire.

Déjà dans les années 1950, Genet innove formellement. D'abord, en 1954, il rédige la dernière section de *Fragments* en deux colonnes et parsème toute cette

¹⁴ Pour mieux suivre notre analyse dans cette section, nous invitons le lecteur à consulter les annexes 5 à 8 de la présente étude.

¹⁵ Cf. Annexe 5.

¹⁶ Cf. Annexes 6 et 7.

œuvre de notes presque aussi longues que son texte. En 1957, il compose également *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes* en deux colonnes disproportionnées. Mais la composition graphique de *La Sentence* qu'il imagine une dizaine d'années plus tard est encore plus troublante, en ce qu'elle attaque la linéarité de l'écriture et de la lecture de manière beaucoup plus affirmée. Genet y multiplie les colonnes et les colore, ce qui déporte l'écriture du côté de l'art visuel. S'agit-il d'un poème, d'un manifeste, d'une œuvre d'art ? Comment doit-on lire *La Sentence* ? En commençant par les gros ou les petits caractères, les paragraphes en noir ou en rouge ; en les alternant¹⁷ ? On en conviendra aisément : ce texte au graphisme sophistiqué est aussi inclassable que les dessins « glossolaliques » d'Artaud. Sur les dessins d'Artaud comme sur les grandes pages glacées de *La Sentence*, une opération criminelle est mise en place, à laquelle le langage est indubitablement mêlé.

3.3.1. Au bout des mots

La structure de *La Sentence* n'est pas du tout linéaire : au premier coup d'œil, on comprend d'ailleurs que le langage y est en jeu. Dès la toute première phrase, il est clair que les mots mêmes y seront soumis à examen :

N'importe quel mot peut annoncer la formation, puis l'apparition de n'importe quelle image, mais celle qui sera fixée ici s'est présentée dans un foisonnement d'autres cédant en éclat, en force, en persuasion à mesure que ma décision d'écrire se précipitait et ne retenait qu'elle : la nuit polaire.¹⁸

¹⁷ *La Sentence* pose en fait les mêmes questions que *Glas*. On peut d'ailleurs se demander si Genet rédige ce texte avant ou après la parution de l'ouvrage de Jacques Derrida en 1974. L'« avertissement » spécifie seulement qu'il a, par Genet, été déposé chez Gallimard « au milieu des années 1970 » (Jean GENET, *La Sentence*, suivi de *J'étais et je n'étais pas*, op. cit., p. 7).

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

Le mot qui surgit dans cette nuit polaire par les lèvres d'une hôtesse de l'air et que Genet présente comme le déclencheur de toute sa réflexion est japonais. Il s'agit de « *Sayonara* » : « À partir de ce mot, je fus attentif à la manière dont s'enlevait par lambeaux de mon corps, au risque de me laisser nu et blanc, la noire et certaine morale judéo-chrétienne »¹⁹. Cette révélation initiale, Genet la vit donc comme un très charnel dépouillement²⁰ venant mettre fin à un long combat : « Si longtemps je m'étais débattu contre cette morale que mon combat était devenu grotesque. Et vain. Un mot japonais [...] »²¹. Or un autre combat a lieu sur ce premier feuillet, qui, en petits caractères rouges, double celui de Genet : « une rixe entre les dieux de l'Olympe et ceux des plafonds d'église »²². Les traditions latine et grecque s'opposent, s'allient, puis se condensent dans la marge de *La Sentence*, comme dans l'escalier où se produit le « calvaire tragique » de *Journal du voleur* que nous avons analysé dans le premier chapitre :

Il y eut certainement une rixe entre les dieux de l'Olympe et celui des plafonds d'église, rixe, bagarre, étripages, engueulades, car ces dieux disposent d'un armement plus terrible que celui de l'Amérique affrontant l'URSS au-dessus et au-dedans du Vietnam, rixe, bagarre, sang versé, alliance enfin et confusion, et puis, parfaite collaboration : le monde occidental enamouré d'une divinité bédouine qui nous impose sa loi en utilisant les arguties du code romain.²³

Sur chaque page de *La Sentence* deux combats – l'un personnel, l'autre culturel – prennent ainsi lieu et place, en contrepoint : l'un en noir et l'autre en rouge jusqu'à ce que, tels ici les dieux (ceux des Grecs et celui des chrétiens), ils en viennent

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Pour décrire cette nouvelle « révélation », Genet emprunte la forme et le lexique d'un dépouillage qui n'est pas sans rappeler la forme et le lexique de l'épouillage présidant à cette autre révélation que nous avons analysée dans *Notre-Dame-des-fleurs* (cf., plus haut, p. 198-200). Après avoir perdu connaissance dans une prison yougoslave, c'est par le biais de la scène d'épouillage que ses compagnons de cellule miment à son intention (parce qu'ils ne parlent pas le même langage) que le narrateur reprend contact avec le monde.

²¹ Jean GENET, *La Sentence*, op. cit., p. 10.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

à s'« allier » et se « confondre ». D'autres combats culturels seront évoqués dans *La Sentence*, la guerre du Vietnam et la lutte des Noirs en Amérique, dont celui des dieux annoncent le ton et la structure.

Serait-ce de l'énigmatique « alliance » des dieux grecs avec la loi romaine que tous ces conflits découleraient ? Genet le laisse penser, qui, à partir de la quatrième page, révèle la complicité du criminel et du juge. Le titre qui a été donné à ce texte posthume de Genet prend toute sa signification lorsqu'on le considère dans l'indistinction qu'il manifeste, comme celui qu'Artaud invente pour son dessin que nous avons précédemment commenté, *L'Homme et la mort*. Le criminel et le juge, comme l'homme et la mort, sont dits aussi coupables, aussi non coupables, l'un que l'autre. La sentence ne serait jamais que co-signée.²⁴ C'est l'hypothèse terrifiante qu'on trouve énoncée en grandes capitales en plein cœur du texte de Genet :

Aurait-elle été pleinement exprimée, cette sentence, élaborée par des légistes disposant de mots restés encore vifs après la débâcle de la fortune et l'effondrement des citations latines, des légistes gardes des biens, puis, la sentence enfermée dans les alinéas d'un code, d'une forme assez floue quand elle parvient à la cervelle des juges, enfin prononcée dans un charabia qui la rendait irréelle et terrible – donc, si, gravement,

D'UNE FAÇON DOULOUREUSE, ET PENDANT DES ANNÉES, LE CONDAMNÉ NE L'AVAIT ÉCRITE, JOUR APRÈS JOUR ET À CHAQUE SECONDE, DANS LES DISPOSITIONS RECTANGULAIRES DES CELLULES, DES COURS, DES CORRIDORS, DE BEAUCOUP DE PRISONS ?²⁵

Cette complicité du juge et du condamné, apparemment abominable, infernale puisque perpétuelle, devient néanmoins réconfortante lorsqu'on prend conscience, comme Genet nous y invite, que, s'il est impossible de discerner qui est le criminel et qui le juge, il est également impossible d'élire un coupable : considérer un acte

²⁴ Le motif de la contre-signature qui traverse toute *La Sentence* donne à penser que Genet aurait peut-être, en effet, écrit ce texte après avoir lu *Glas*, dans lequel il a également une grande importance, aussi bien sur le plan de la forme que du contenu.

²⁵ Jean GENET, *La Sentence*, op. cit., p. 18.

par le prisme de la culpabilité (judéo-chrétienne) devient alors totalement vain. *L'Homme et la mort* d'Artaud tient de la même puissante opération que *La Sentence* de Genet²⁶ : si l'on ne peut plus distinguer qui est l'homme et qui la mort, qui est le juge et qui le criminel, qui menace qui, alors la menace, la mort et le crime disparaissent ensemble : ils n'existent plus.

La succession des temps verbaux utilisés par Genet pour introduire sa révolte (l'emprisonnement du condamné) exemplifie encore une fois la performativité inhérente au coup de la révélation en forme de disparition chez lui : on passe du conditionnel passé évoquant l'irréversible (« Aurait-elle été pleinement exprimée, cette sentence ») au présent décrivant un processus en cours (« quand elle parvient à la cervelle des juges ») à l'imparfait de manière fulgurante (« enfin prononcée dans un charabia qui la rendait irréaliste »). La sentence est « irréaliste », d'une part, parce qu'elle est contresignée par le condamné, mais, d'autre part également, parce qu'elle est « prononcée dans un charabia ». Or c'est ce charabia, le latin se mourant (« latin précipité dissimulé »²⁷, « faux latin, français archaïque »²⁸), « dissimulant de plus en plus mal le vide de la question »²⁹, et, plus largement, la vanité de toute langue qui la perdra :

Il faut admettre que les corps vêtus de robe en Occident s'affolent ! Qui dira la sentence ? Où sera-t-elle dite, récitée ? Pensée par qui et dans quelle langue ? Qui sera condamné ? Toutes les formules qui ne cessent d'être prononcées, celles qui sont enfermées dans les alinéas et les pages d'un code, par le moyen du latin ou d'un français risible [...].³⁰

²⁶ Tous les dessins d'Artaud pourraient incidemment s'intituler « la sentence », en ce qu'ils illustrent le « procès » aussi interminable, aussi bien corporel que psychique, de l'homme.

²⁷ *Ibid.*, p. 20.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

La langue serait-elle donc le péché originel ? Serait-elle depuis toujours la « coupable » de la complicité du juge et du criminel ? *La Sentence* indique qu'à la morale s'allie en effet toujours un langage, que les deux vont de pair et sont inextricables – sauf, précise-t-il exactement comme Artaud le fait dans son commentaire de *L'Homme et la mort*, pour un œil exercé³¹ : « Qui est coupable ? À une vue courte celui qui a transgressé l'interdit », écrit Genet, mais, « pour un œil plus aigu l'ordre, qui n'a pas su mettre au point le code où le crime est impossible, est criminel »³².

3.3.2. La conscience « délibératrice »

Pour lire *La Sentence*, Genet demande en quelque sorte que nous développiions un œil plus incisif, plus perçant ; il espère, à l'instar d'Artaud, que nous fassions « tomber » la « taie » que nous avons sur l'œil (ce qui étouffe, *tait* l'informulé, les lois non écrites qu'ils cherchent comme Antigone à nous faire entendre). L'un et l'autre ne cesseront jamais de réclamer l'urgence d'une bi-vision : il faut apprendre à *voir* l'Histoire. Alors seulement, le grand renversement pourra s'opérer. Alors seulement, la mort et la sentence s'inverseront et deviendront signes de vie. Alors, la loi se défera elle-même « maille après maille ! » :

Un meurtre a eu lieu ? Condamnation et exécution du président de la République. Un autre meurtre : le ministre de la Justice ; un autre, le secrétaire général de la CGT, l'archevêque de Paris, ainsi de suite. Mais il y a mieux que des personnages toujours remplacés par le jeu d'élections, de naissances et de croissances accélérées, il y a : l'arc de Triomphe rasé, la cathédrale de Chartres, Versailles, des palais de justice de Paris, Rome, Bruxelles, tous les palais de justice d'Europe, des archives, des chambres de commerce, toute cette rhétorique phallique qui veut convier le monde,

³¹ Cf., plus haut, p. 170.

³² *Ibid.*, p. 26.

monuments et institutions dressés, durement dressés, et plutôt que le soudain écroulement, leur lent *grignotage* par les mandibules inapaisées des hippies.³³

Dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud propose le « grattage » de l'animalcule (dieu ou/en l'homme)³⁴ ; Genet appelle de la même façon, en choisissant scrupuleusement ses mots, au grand « grignotage » de Paris et de ses monuments phalliques. Paris est le corps de la loi à gratter, à grignoter librement, aussi nonchalamment qu'un hippie se délecterait d'une hostie, sans se soucier des conventions, distraitement, lentement mais sûrement.

C'est ici que se trouve le point culminant, le point tournant de *La Sentence*, la charnière du renversement de la loi et de la recherche du mot juste :

Les valeurs connaîtront leur précarité car à mesure que crimes et délits seront commis l'ordre se punira de les avoir : suscités, engendrés, produits, permis, provoqués (les mots se hâtent, accourent, qui revendiquent le fait d'avoir agi).³⁵

Tout au long de *La Sentence* une phrase vient hanter l'écriture de Genet, qui parodie le cérémoniel judiciaire romain marquant la création d'une loi : « Cela doit être répété avec d'autres mots, ou les mêmes dans d'autres phrases »³⁶. On peut voir dans ce refrain, présent presque sur chaque page de *La Sentence*, l'inscription répétée d'une sentence (la répétition est d'ailleurs inscrite, prescrite, à même cette sentence : « cela doit être répété ») ; on peut le percevoir comme l'incarnation même de *La Sentence*. Or sur le neuvième feuillet, au moment où la loi devient la proie d'un grignotage, les caractères rouges prennent d'assaut le centre de cette page. Ils en constituent le point névralgique et le refrain se transforme : « Cela » ne doit plus

³³ *Ibid.* (C'est nous qui soulignons)

³⁴ *Cf.* p. 138-139.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 20 (deux fois), p. 22, p. 24 (deux fois, avec une variante : « Cela *peut* être répété avec d'autres mots ou les mêmes dans d'autres phrases. » C'est nous qui soulignons), p. 26 (« Cela doit être *dit* avec d'autres mots ou les mêmes dans d'autres phrases. C'est nous qui soulignons).

être « répété », mais « dit » et les « autres mots », « tous les mots », font l'objet d'un commentaire, d'une méfiance :

Cela doit être dit avec d'autres mots ou les mêmes dans d'autres phrases. Il serait peut-être nécessaire de scruter tous les mots dont nous allons nous servir afin de comprendre qu'ils ne cachent ni ne montrent rien.³⁷

Ces mots sont les derniers que Genet inscrit en marge de *La Sentence* (sur le dixième feuillet de son texte figurent quatre paragraphes également répartis sur la page en noir et en rouge, la toute dernière page ne comportant qu'un court paragraphe³⁸). Ces mots représentent en outre l'ultime « prescription » de *La Sentence* et il est au moins aussi significatif que le verbe « répéter » y cède la place au verbe « dire », que le temps de son énonciation soit le conditionnel plutôt que le présent : « Il serait peut-être nécessaire de scruter tous les mots », dit Genet. Au moment où il nous enjoint à faire preuve de clairvoyance envers les mots, comment Genet ne songerait-il pas aux connotations de ceux qu'il emploie lui-même ? Le verbe « scruter » est particulièrement bien choisi, qui confirme la « nécessité » dont il s'agit : l'acquisition d'une nouvelle vision. Il évoque par ailleurs le scrutateur, qui dépouille et vérifie un scrutin lors d'élections et, surtout, le grand *scrutator*, « celui qui scrute la conscience » : Dieu.

Genet dans *La Sentence*, comme Artaud dans ses dessins et sa radio-émission, cherche de fait à *en finir avec le jugement de dieu*, avec la morale judéo-chrétienne et avec les lois du langage qui conditionnent notre pensée depuis des milliers d'années, en nous sommant, nous, de reprendre constamment la même opération que lui. La révélation « délibératrice » de Genet étant, cependant, justement déclenchée par un mot (« *Sayonara* »), le langage n'apparaît pas uniquement comme nocif

³⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁸ Cf. Annexe 8.

dans *La Sentence*. Genet s'y fait, comme souvent Artaud, à la fois l'apologiste et le dénonciateur du dangereux potentiel des mots³⁹. Ce qui est dénoncé par Genet, ce n'est pas le langage en tant que tel, mais l'une de ses faces seulement : celle qui conduit à la perpétuation des lois qui nous oppressent et, surtout, qui nous aliènent.

Il est logique, significatif, que le mot qui déclenche la révélation de Genet soit oriental : qu'un mot sans racines grecque ni latine soit celui qui dévoile le problème de la pensée, de la morale, de l'histoire commune à ces mêmes racines. Mais il est encore plus significatif que la révélation de Genet se solde par l'évacuation d'un « ver » solitaire long de trois mille ans. Le « ver » n'est pas sans faire écho au « vers » : on peut bien sûr y voir une allégorie du langage. Mais en invoquant plus précisément la figure du « ver solitaire », Genet souligne la nature délicate de l'opération, de l'expulsion, qu'il nous incite comme lui à effectuer. Le ver solitaire a ceci de particulièrement horrifiant qu'on ignore qu'il vit en soi. On est totalement inconscient de le nourrir et d'assurer sa survie. Lorsqu'il fait du ver solitaire l'emblème de la morale judéo-chrétienne dont il faudrait se débarrasser, Genet spécifie donc que cette dernière a sur nous une emprise inconsciente. Sa purgation est dès lors une réappropriation : en se séparant de la morale, Genet se départit d'une zone de son inconscient⁴⁰ : c'est d'une utilisation inconsciente du langage qu'il se « soulage ».

Genet se purge dans cet avion de sa contribution à la vie du langage – qui lui-même assure la survie de la dialectique du jugement. Cette scène de crime apparaît plus comme une rupture qu'un assassinat ou, plutôt, comme un assassinat

³⁹ Le langage, mais aussi chaque mot qui le constitue, peut être considéré comme un « *pharmakon* », ainsi que le montre Jacques Derrida dans *La Dissémination* et dans ses travaux sur Artaud comme sur Genet.

⁴⁰ L'inconscient étant « structuré comme un langage », tel qu'on le sait depuis Lacan, n'est-il pas logique qu'en « lâchant » prise quant à un certain langage, on gagne réciproquement en conscience ?

en forme de rupture : en un mot, comme un avortement⁴¹. En quittant l'Occident, Genet « avorte » en quelque sorte de la morale judéo-chrétienne. Or cet avortement a ceci de spécial qu'il est double. Genet coupe deux cordons ombilicaux, car c'est par deux liens que nous sommes tous rattachés à une culture donnée. Nous y sommes tous enfants (la culture nous nourrit) et parents (nous la nourrissons à notre tour). « *Sayonara* » extirpe Genet de sa culture l'espace d'un instant, auquel il s'accroche, comme on peut s'accrocher à toute révélation : il fait de ce mot un point d'ancrage. À partir de lui, il refuse d'être plus longtemps l'un des pourvoyeurs d'un certain langage, inconscient – lui-même pourvoyeur d'une certaine morale judéo-chrétienne – elle-même pourvoyeuse de Dieu, lui, *pur voyeur* (car « c'est un dieu voyeur, c'est un dieu-Judas, c'est un œil collé à tous les trous »⁴²). En avortant d'un ver solitaire, Genet met un terme à sa complicité inconsciente avec une certaine chaîne langagière. Et il nous convie fortement à suivre son exemple.

La Sentence, donc, « met en place » une opération fort similaire à *Pour en finir avec le jugement de dieu* : il s'agit pour Genet comme pour Artaud de réveiller l'homme, de le rendre conscient de ce qui en lui-même l'aliène, mais cette « reprise » de conscience n'en passe pas moins par un abandon majeur, à savoir le langage pour Genet et le corps pour Artaud. Cette dernière distinction est cependant très loin d'être clairement délimitée : le langage pour Artaud fait sans aucun doute partie des premiers « organes » du corps humain actuel auquel il faudrait remédier, et on a vu que l'expulsion de Genet n'est pas sans passer par le corps. Bien que Genet perçoive l'aspect physique de sa purgation ironiquement (« Plutôt que par une intervention chirurgicale, toujours un peu solennelle, j'aurais dû penser qu'elle [la délivrance de la morale judéo-chrétienne] se déferait grâce à un savon décapant. Rien n'était

⁴¹ Un homme peut « porter » un ver solitaire en l'ignorant, comme une femme dans les premières semaines d'une grossesse un enfant.

⁴² Jean GENET, *La Sentence*, *op. cit.*, p. 30.

intérieur »⁴³), il ne se lève pas moins de son siège « pour aller chier à l'arrière de l'avion » et « le soulagement [est] presque immédiat »⁴⁴. L'excrémentiel, dans *La Sentence* comme dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, est un moyen de délivrance : « Tout irait bien puisque la délivrance commençait par une nasarde à la bienséance. À partir d'une esthétique déliée se dissolvait une morale pesante. *J'ignorais le zen et j'ignore pourquoi j'écris cette phrase.*⁴⁵ » Tout se passe comme si « l'ignorance », la part d'inconscience qui attachait Genet aux racines philologiques de la culture occidentale avait curieusement été transférée par évacuation : comme si, en fait, son ignorance ou son aveuglement l'attachait maintenant à la culture orientale⁴⁶. Bref, tout se passe comme si la sensation de son immersion soudaine dans un autre univers accordait à Genet – exactement comme la révélation que le narrateur de *Notre-Dame-des-Fleurs* expérimente dans la scène principale d'évanouissement que nous avons commentée – la distance, le « détachement » nécessaires pour « compren[dre] le système », pour discerner son « rôle » dans la marche de la loi comme dans « la marche du monde » (*II*, 202) : pour *voir* et « revoir », c'est-à-dire « repenser », sa participation au système occidental⁴⁷. La distance, le détachement qu'octroie la révélation est à percevoir comme l'instant vertigineux d'un « discernement », qui s'opposera toujours – parce qu'il lui sera par nature toujours

⁴³ *Ibid.*, p. 12

⁴⁴ *Ibid.* (Ce sont nos commentaires entre crochets.) Genet spécifie en outre que le mot « *Sayonara* » tombe sur « son corps malheureux – malheureux car il avait soutenu un siège dégradant contre cette morale judéo-chrétienne [...] » (*ibid.*, p. 12).

⁴⁵ *Ibid.* (C'est nous qui soulignons.)

⁴⁶ Il se met presque instantanément à nourrir envers le Japon le même type d'ambivalence qu'envers la France. L'image qui suit cette phrase renforce cet étonnant « transfert culturel » : Genet y exprime le fantasme d'un « écrasement », celui d'une Japonaise par « les bottes d'[un] équipage allemand » (*ibid.*, p. 12). Or on sait que « l'écrasement » de la puissance française l'a de tout temps réjoui, notamment « la raclée » infligée à l'armée française par l'armée allemande (« Mais il s'agit de la France, il ne s'agit pas du peuple juif, ou des peuples communistes qui pouvaient être massacrés par Hitler. Il s'agissait de la correction donnée par l'armée allemande à l'armée française », spécifie-t-il de manière significative dans son « Entretien avec Bertrand Poirot-Delpech », *VI*, p. 233).

⁴⁷ « "Voir" comme à propos d'Ernestine » : « À l'heure de sa mort [...] elle vit Dieu en gobant un œuf. Voir est ici une légère façon de parler. De la révélation, je ne puis dire grand-chose, car, enfin, je ne sais d'elle que ce qu'il me fut accordé d'en connaître, grâce à Dieu, dans une prison yougoslave » (*II*, 201).

antérieur – à celui du « jugement ». Le *mourir vivant* d'Artaud et de Genet leur assure un tel discernement, une telle lucidité, un tel détachement clairvoyant à perpétuité.

Écrire, dessiner l'évanouissement leur permet de devancer le jugement, de se recréer encore et toujours *avant* son avènement. Artaud et Genet privilégient le mouvement du combat à la tombée du verdict. En habitant le combat (la mort) on échappe au verdict (qui perpétue la vie de la dialectique). Tel pourrait être décrit le point de jonction de leur *modus vivendi* et de leur *modus operandi* : c'est, contrairement à ce qu'on pourrait croire, à empêcher la relève de la dialectique qu'ils s'emploient avec acharnement. Pas de guérison, pas de trêve pour Artaud et Genet, sinon l'instant de la révélation, qui, loin d'annoncer la paix ou la réconciliation, fait coïncider leur propre reconfiguration, leur recreation, avec l'apparition du champ de bataille collectif, la table où ils nous convient sans relâche à reprendre leur opération. Il s'agit pour Artaud comme pour Genet de miner la dialectique en jouant son jeu, mais en l'interrompant de leur évanouissement, par le bas plutôt que par le haut. C'est par « dissolution »⁴⁸ et non par « sublimation » que Genet se soulage de la morale judéo-chrétienne (« plus gluante que corrosive »⁴⁹).

Loin d'être sublime, le mot qui provoque la révélation initiale de *La Sentence* est tout ce qu'il y a de plus trivial : « *Sayonara* » signifie « bonsoir ». Mais il a ceci de particulier que sa provenance étrangère suscite en Genet un « pressentiment », mot qui introduit immédiatement une distorsion temporelle. Il laisse *présager* une révélation, future donc, mais qui advient par une introspection *rejetant* sa réflexion « trois mille ans » en arrière dans le passé. Le pressentiment, ici chez Genet comme chez Artaud, déclenche la reconfiguration de son histoire à partir de l'Histoire.

⁴⁸ Jean GENET, *La Sentence*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ *Ibid.*

On a vu que nombreuses sont les citations⁵⁰ où Artaud réclame la reconnaissance d'événements qui auraient été oubliés, qui auraient échappé à l'Histoire, autrement dit qui auraient été refoulés dans l'inconscient collectif. Corrélativement, l'ultime visée de Genet dans *La Sentence* semble être de nous rendre conscients du processus inconscient selon lequel nous oublions chaque jour que nous participons, tous autant que nous sommes, à assurer la survie d'un langage – qui lui-même assure la dialectique du jugement qui nous opprime.

3.3.3. *Voire*

Les pressentiments d'Artaud et Genet, comme leur *mourir*, ont la particularité d'être « antérieurs » et non postérieurs : ils concernent un événement passé et non futur. On l'a souligné, Artaud et Genet se disent *déjà* morts. « Le suicide est-il une solution ? », demande-t-on prophétiquement au jeune Artaud. À cette question, il répond en déplaçant puissamment sa temporalité :

[...] je suis mort depuis longtemps, je suis déjà suicidé. ON m'a suicidé, c'est-à-dire. Mais que penseriez-vous d'un *suicide antérieur*, d'un suicide qui nous ferait rebrousser chemin, mais de l'autre côté de l'existence, et non pas du côté de la mort⁵¹. (*O*, 124, c'est Artaud qui souligne.)

Or c'est exactement ainsi – en insistant fortement sur « l'autre côté de l'existence », en distordant sa temporalité, en se reconfigurant lui-même *avant* l'avènement de toute loi, spécialement celle du langage – que Genet en finit avec la dialectique

⁵⁰ Cf., plus haut, p. 118.

⁵¹ Cette question est en fait une très forte affirmation. Comme les plaintes tragiques que nous avons répertoriées dans le premier chapitre (cf. p. 118), elle ne comporte pas de point d'interrogation, ne s'adressant à personne, sinon aux dieux ou aux morts qui seuls seraient en mesure de l'entendre. « Je voudrais être sûr que le penser, le sentir, le vivre, sont des faits antérieurs à Dieu [...]. Mais Dieu, la mort stupide, la vie encore plus horrible, sont les trois termes d'un insoluble problème auquel le suicide ne touche pas » (*O*, 185), écrit encore Artaud.

de « la sentence ». C'est en soulignant l'antériorité de sa propre conscience qu'il s'extrait de la dialectique du jugement au moment culminant de son texte, à savoir le paragraphe central en rouge du neuvième feuillet de *La Sentence* :

Avant – Je ne dis pas avant ma sortie du con d'une inconnue, mais bien avant – avant où étais-Je ? Amorphe et inexistant J'étais mais comment ? Où ? Attendant la copulation de deux égarés, J'attendais mon jour, mais avant ? Étais-Je de toute éternité ? Appartenais-Je à toute éternité ? J'étais et Je n'étais pas. Né de rien. Je n'étais pas une âme. Mon absence était ? Peut-être ! Ni voler ni voleter. Pas immobile non plus. Et Je me – non, pas me – nommais déjà Jean. Il faisait jour-nuit, clair-obscur, J'attendais et Je n'attendais rien puisque... issu d'une absence, de mon attente néante immémoriale. On peut écrire n'importe quel mot, aucun ne projettera plus jamais l'ombre d'un doute.⁵²

Cette puissante méditation sur « l'avant-naître » représente en quelque sorte l'embryon du petit texte qui accompagne *La Sentence* : *J'étais et je n'étais pas* est tout entier basé sur la certitude qu'énonce ici Genet d'avoir existé « de toute éternité ». Ce paragraphe marque définitivement le point tournant de ce texte, donc, en même temps qu'il figure une porte d'entrée dans celui qui l'accompagne : graphiquement, d'abord, parce qu'il est en caractères rouges et qu'il renvoie en quelque sorte le noir dans la marge⁵³, mais aussi logiquement et sémantiquement, car c'est à ce moment précis que le refrain ou le « système » de *La Sentence* est « démantelé » comme nous l'avons souligné : « Cela doit être répété avec d'autres mots [...] » fait alors place à « Cela doit être dit avec d'autres mots [...] » et Genet nous propose de « scruter tous les mots [...] afin de comprendre qu'ils ne montrent ni ne cachent rien »⁵⁴. Cette méditation rouge, capitale, est en fait emblématique du coup de la disparition qu'Artaud et Genet fomentent et accomplissent sempiternellement contre la syntaxe du jugement. Par le biais d'un abandon, évanouissement, disparition dans le passé qui n'a rien d'une régression

⁵² Jean GENET, *La Sentence*, op. cit., p. 26. (Nous respectons la ponctuation de Genet.)

⁵³ Ce paragraphe marque en effet la fin de la disposition graphique en deux colonnes de *La Sentence*, puisque le dixième feuillet présente quatre paragraphes égaux et le onzième, une colonne unique.

⁵⁴ Jean GENET, *La Sentence*, op. cit., p. 26.

puisqu'elle mène à sa reconfiguration ontologique, anhistorique (« j'étais de toute éternité »), Genet attaque les mots sur les plans éthique et esthétique à la fois.

Sous le coup de la disparition d'Artaud et de Genet, les mots deviennent, comme sur ce feuillet de *La Sentence*, doublement vains : « ils ne montrent ni ne cachent rien » et « ne projetteront plus l'ombre d'un doute » parce que l'un et l'autre s'arrangent pour arriver, naître et agir avant la loi – qui, elle, reste toujours à venir. Leur état antérieur, leur *mourir vivant* au présent, est un détachement, un avortement répété qui défait le circuit dialectique de la loi. Leur existence antérieure contrecarre, dans le présent de l'écriture, la temporalité postérieure de la loi : ils ont vécu et sont morts alors que la loi, elle, en est toujours à l'état de projet, rivée au futur parce qu'elle n'en finit plus de « copuler » avec les mots. Le temps des verbes auxquels se rapportent « les mots » en procès dans les deux colonnes de ce passage de *La Sentence* se conjuguent de fait au futur (« projeter ») et au présent (« cacher » et « montrer »), alors que l'« existence de l'autre côté » d'Artaud et de Genet, elle, se conjugue, se pense toujours au passé (« j'étais de toute éternité »).

Lorsqu'on emploie la notion d'éternité, spécialement lorsqu'un écrivain emploie la notion d'« éternité », c'est généralement pour évoquer la postérité de son œuvre, l'idée d'un avenir sans fin. L'éternité d'Artaud, comme celle de Genet, a la particularité de n'avoir, au contraire, pas de commencement. C'est d'une telle antériorité que la « cruauté » d'Artaud et la « trahison » de Genet tirent toute leur efficacité et leur énigme. On pourrait trouver réconfortante l'idée d'une existence antérieure, puisque, si l'on ne sait absolument rien de l'avenir, on pense connaître le passé. Or l'antériorité, l'éternité évoquée par Artaud et Genet n'a rien de rassurant puisqu'elle renvoie, au contraire, aux époques les plus primitives et donc les plus mal documentées. Nul ne sait, pas même Artaud ni Genet, où l'éthique de la cruauté et de la trahison mène

exactement, car ils l'ont fraîchement créée. Tout l'intérêt – la force et la faiblesse – d'une éthique est qu'elle doit être reprise, vécue, expérimentée pour porter ses fruits : à ce titre, leur œuvre à tous deux est une immense éthique. L'horizon de cette éthique nous est inconnu, mais la méthode pour le faire apparaître est claire : le réveil, qui implique la perte et le retour en force de la conscience.

L'« enchaînement » inconscient au langage de la morale occidentale dont Genet se délivre dans *La Sentence*, l'« attachement » aux mots dont il nous incite à nous défaire nous aussi pour nous refaire au moment le plus fort de son texte, c'est-à-dire dans ce paragraphe rouge que nous avons cité, est introduit par une métaphore significative, celle de la chaîne alimentaire. Celle-ci éclaire la fonction antidialectique de multiples scènes d'auto-engendrement chez Artaud et Genet, ainsi que la curieuse manière anachronique dont ils traitent l'un et l'autre de l'Histoire pour refaire leur histoire :

Un mouvement paresseux me berce et laisse croire que je suis né, sans père ni mère, de la rencontre aléatoire d'un homme et d'une femme encore que, s'ils doivent me demeurer inconnus, cette rencontre sera pure hypothèse si j'en parle mais certitude que je vis, à laquelle je ne peux m'arracher pas plus qu'une couleuvre ne s'arracherait aux reptations, afin, par exemple, de devenir l'épervier qui la guette, ignorant qu'il est un épervier guettant une couleuvre incapable de voler afin de se nourrir d'une couleuvre.⁵⁵

On retrouve ici sous la plume de Genet la grande préoccupation qui s'exprime dans les dessins d'Artaud : l'énigme, la hantise de la reproduction sexuée et le rêve d'un auto-engendrement pleinement conscient. De fait, la scène d'évacuation du ver, loin d'être racontée par Genet dans toute l'horreur qu'elle pourrait inspirer, est décrite comme une extrême satisfaction : une jubilation. Le sentiment d'« être de toute éternité », c'est le sentiment d'« d'être » et d'être né « en toute conscience ».

⁵⁵ *Ibid.*

Dans le passage que nous venons de citer, Genet rêve en quelque sorte de naître comme le ver solitaire qu'il a expulsé, non par « copulation crapuleuse » mais par scissiparité, par auto-engendrement ou dédoublement, il rêve d'être à la fois le porteur et le porté⁵⁶, en un mot : de naître de soi-même, en toute connaissance de cause. Tout comme les dessins d'Artaud, *La Sentence* de Genet fait le procès de la reproduction sexuée au cœur de toute la culture. L'avortement du ver solitaire ne figure-t-il pas celui de la culture judéo-chrétienne, et, avec elle, de sa préhistoire grecque ? La couleuvre et l'épervier ont ici « une taie sur l'œil »⁵⁷, un regard œdipien qui les empêche de percevoir l'enchaînement infernal, la dialectique de la proie et du prédateur, dont ils font partie. Comment échapper à la culture qui nous a fait ? Est-ce possible ? C'est l'une des questions centrales de l'œuvre d'Artaud et de Genet. Contre l'aveuglement nécessaire à la transmission de n'importe quelle culture, il n'est qu'un moyen de résistance : le détachement répété, l'évanouissement.

La cruauté d'Artaud comme la trahison de Genet procèdent bien d'un détachement temporel dont l'enjeu est de *tenir*, de supporter, d'assumer les plus grandes douleurs, mais elles n'ont rien d'autre de zen que la structure de cet abandon, de ce « lâcher prise » à répétition. L'ultime enjeu de leur écriture n'est absolument pas de « vivre au présent », mais il ne s'agit pas pour autant pour eux de « vivre dans le passé » : rares sont les écrivains qui sont aussi peu nostalgiques qu'Artaud et Genet. Il s'agit bien plutôt de vivre au présent *comme* dans le passé, *en même temps* que dans le passé.

⁵⁶ Car l'opposition en jeu ici n'est pas celle du rapport parent-enfant, mais bien du même et de l'autre.

⁵⁷ S'il faut ôter cette taie, c'est pour entrer en possession de notre histoire, de *toute* notre histoire. Le sentiment d'« être de toute éternité » exprime en quelque sorte de manière limpide le désir partagé par Artaud et Genet de naître comme de mourir « en toute conscience ».

« J'étais de toute éternité et je suis né afin de pouvoir m'anéantir »⁵⁸, dit Genet dans *J'étais et je n'étais pas*. La naissance est l'assassinat rétrospectif de notre être éternel. Il sera toujours trop tard : je suis déjà né. « C'est naître qu'il aurait pas fallu ! »⁵⁹, comme le clame désespérément Céline dans *Mort à crédit*. Tel est le constat tragique à la base du point de contact le plus évident entre Artaud et Genet : la théâtralité du *mourir vivant* par lequel ils se reconfigurent incessamment et nous invitent à nous transformer à notre tour, devant l'irréversible. Pour Artaud et Genet, contrairement à la conception antithétique véhiculée par l'existentialisme de Sartre, il ne s'agit ni de « choisir » (le présent) ni de « fuir » (le passé), mais de « tenir » (dans un va-et-vient entre les deux). S'il faut ôter la « taie » que nous avons sur l'œil, c'est pour *voir* qu'une telle tenue est possible et de rigueur pour reprendre conscience, pour entrer en possession de notre propre histoire comme de *toute* histoire.

⁵⁸ Jean GENET, *La Sentence*, suivi de *J'étais et je n'étais pas*, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁹ Louis-Ferdinand CÉLINE, *Mort à crédit* [1951], édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 552.

LA PLUS HAUTE TRAHISON : LIRE (PLUTÔT QU'ÉCRIRE)

Ce qui compte, c'est la lecture ou l'Image.
L'Histoire fut vécue afin qu'une page glorieuse
soit écrite puis lue. [...] Ce qui compte,
c'est la lecture.

– Jean Genet, *Le Balcon*.

« C'est en intensité qu'il faut tout interpréter¹ », proposent Deleuze et Guattari. Telle est l'approche, aussi exigeante que risquée, pour laquelle nous avons optée dans cette étude. Car le point de contact le plus fort entre les œuvres d'Antonin Artaud et de Jean Genet demeure sans aucun doute l'intensité : l'insistance qu'ils mettent l'un et l'autre à faire communiquer l'art avec la vie. Tout au long de ce travail, nous avons cherché à démontrer qu'il s'agit moins pour eux de « théoriser »² le théâtre, l'écriture ou la lecture que de les pratiquer : qu'il s'agit pour eux de « vivre la littérature » et de nous inviter nous aussi à la vivre autrement.

Nous avons indiqué l'« ailleurs » par excellence que cet « autrement » évoque chez Artaud et Genet : le théâtre grec, en ce qu'il advient à ciel ouvert. Telle devrait être pour eux l'écriture : un corps ouvert sur le monde comme sur la lecture, « sans organes » si l'on veut. Un espace où l'écriture et la lecture fassent partie d'un même processus qui échappe à la retombée de l'inscription, à l'enregistrement de l'inconscient.

¹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *L'Anti-Édipe*, op. cit., p. 186. Jacques Derrida et Roland Barthes formulent des vœux fort similaires pour une nouvelle critique, comme le souligne Jean-François LOUETTE dans son « Introduction » aux *Romans et Récits* de Georges Bataille : « La critique littéraire a, remarquait un jour Jacques Derrida, plus l'habitude d'examiner les formes que les forces ; et Roland Barthes de son côté déplorait l'absence d'une critique pathétique, ou l'inexistence d'un département de la "narratologie" qui serait consacré aux intensités dans le récit. C'est pourtant le problème qu'il faut se poser en lisant Bataille : comment écrit-il l'intensité ? » C'est à « Force et signification » de Jacques DERRIDA (dans *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 160) et *La Préparation du roman* de Roland BARTHES (Paris, Seuil, 2003, p. 178) que Jean-François Louette fait respectivement référence dans son « Introduction » aux *Romans et récits* de Georges BATAILLE (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, LXIV). Comment écrivent-ils l'intensité ? C'est aussi le problème qu'il faut se poser en lisant Artaud et Genet.

² C'est ainsi que Jean-Bernard MORALY a rapproché les œuvres d'Artaud et de Genet de la manière la plus affirmée à ce jour, dans *Le Maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, op. cit.

Artaud et Genet, loin d'être irréalistes³, ne se font pas d'illusion : si leur champ de bataille est celui de la dialectique du jugement, c'est qu'ils en reconnaissent l'extraordinaire puissance. Artaud rend un vibrant hommage à Hegel dans ses « Messages révolutionnaires »⁴ et Genet écrit *Fragments*, le premier texte qu'il divise en deux colonnes, sous l'influence de la philosophie de Sartre et de Heidegger – qui elle-même s'érige sur les fondements de la dialectique hégélienne⁵. L'un et l'autre écrivain lutte d'autant plus fort contre la dialectique qu'ils y voient le terreau le plus fertile du langage qui nous enchaîne à l'inconscient. À la « délibération » de l'inconscient, ils opposent un type particulier de conscience, une conscience à retrouver par la perte, « par une esthétique déliée »⁶ : une conscience « délibératrice »⁷ (*O*, 1603). À coups de petites morts, d'évanouissements, Artaud et Genet érodent, ébranlent, déstructurent continuellement la structure du jugement.

Dans la « Préface » à ses *Œuvres complètes*, Artaud écrit, d'une formule que Genet n'aurait pas désavouée : « Les paroles sont un limon qu'on n'éclaire pas du côté de l'être, mais du côté de son agonie » (*O*, 21). Du début à la fin de ce travail, nous avons tenté de montrer l'importance capitale de cet *agôn* chez Artaud comme chez Genet. Nous avons notamment souligné l'horizon tragique dans lequel Artaud et Genet demandent tous les deux à être « lus » (c'est-à-dire plus que crus, « vécus »⁸), en analysant plus spécifiquement la manière « intensive » dont ils pratiquent eux-mêmes la lecture dans leur écriture. Nous avons vu à travers notre analyse serrée

³ Tel que Jean-Paul SARTRE le leur reproche dans « Mythe et réalité du théâtre » (*Un Théâtre de situations*, *op. cit.*).

⁴ Comme l'observe Évelyne GROSSMAN, Artaud y salue en Hegel « celui qui explora au plus près "la force intérieure de la pensée" » (*Artaud, « l'aliéné authentique »*, *op. cit.*, p. 9).

⁵ Edmund WHITE rappelle que, comme Mallarmé après avoir rédigé *Quant au livre*, et comme Hegel après avoir mis le point final à *La Phénoménologie de l'esprit*, Genet, à l'époque de *Fragments*, « s'enfonç[ait] dans le désespoir » et « se sentait impuissant devant son grand projet, *La mort* » (*Jean Genet*, *op. cit.*, p. 391).

⁶ « Tout irait bien puisque la délivrance commençait par une nasarde à la bienséance. À partir d'une esthétique déliée se dissolvait une morale pesante. » (Jean GENET, *La Sentence*, *op. cit.*, p. 12.)

⁷ Cf., plus haut, p. 171-172.

⁸ Cf., plus haut, « Croire ? Vivre », p. 75-84.

des deux textes⁹ où la figure tragique d'Antigone apparaît chez Artaud et Genet qu'ils l'invoquent en renfort, pour donner à leur écriture, à leur combat, un second souffle ; que l'un et l'autre lisent exactement de la même façon les textes littéraires, mythologiques et historiques, en y puisant de grandes figures tragiques pour les faire intervenir indifféremment de leur provenance dans leur propre texte, tels des points de condensation ou des éléments de combustion¹⁰ poétique, qui en sont également de réfection – le grand projet d'Artaud comme de Genet consistant à « se refaire ». « Je n'ai qu'une seule occupation : me refaire » (*O*, 160), écrit Artaud ; c'est une affirmation qui caractérise également l'ensemble de l'œuvre de Genet, que Derrida donne à imaginer comme une « énorme signature, grosse de tout ce qu'elle aurait d'avance englouti mais d'elle seule enceinte »¹¹.

Le concept de « reconfiguration » que nous avons forgé pour désigner cette manière singulière qu'ont Artaud et Genet de se rapporter à l'Histoire pour refaire leur propre histoire s'inspire de la notion de « défiguration » élaborée par Évelyne Grossman dans l'ouvrage où elle théorise les multiples stratégies dont usent Artaud, Beckett, Michaux et, plus globalement, l'ensemble des écritures de la modernité, pour « déstabiliser » l'enjeu social de l'identité¹². Le terme de « reconfiguration » que nous avons proposé dans le sillage de sa réflexion vise à marquer le travail de condensation qui préside à la *re*création et à la « *re*création » propres à Genet et Artaud, c'est-à-dire qu'il souligne le rôle de la lecture dans leur processus d'écriture. Les préfixes « re » et « con » dont nous faisons précéder le concept de « figuration », dénotent d'une part, qu'il y a définitivement « reprise » de la création (du *bios* comme

⁹ *Antigone chez les Français* (*O*, 939-941) et *Journal du voleur*, *op. cit.*

¹⁰ Antigone et Jeanne d'Arc représentent par exemple, pour Artaud, ce que l'histoire conserve de « la volonté de combustion » de l'homme dans son combat contre l'étranger qui l'habite (*O*, 940), contre ce qui le fait s'auto-dévorer tel le ver solitaire de Genet dans *La Sentence*. Antigone et Jeanne d'Arc, en ce qu'elles vont librement vers la mort pour se refaire, sont des figures d'écrivain pour Artaud comme pour Genet.

¹¹ Jacques DERRIDA, *Glas*, *op. cit.*, p. 48.

¹² Évelyne GROSSMAN, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, *op. cit.*

du *thanatos*) sur de nouvelles bases chez eux, et, d'autre part, que cette reprise s'effectue à partir d'images ou de figures qui leur sont non seulement intérieures (issues de leur arbre généalogique, telles le *germen*¹³ d'Artaud ou le *genêt*¹⁴ de Genet), mais encore extérieures (telle celle que nous avons nommée *l'antigoné*). C'est que nous voyons d'abord en Artaud et Genet des lecteurs, c'est-à-dire des récepteurs, d'exception. La grande modernité d'Artaud et de Genet pourrait bien résider en ce qu'ils écrivent *comme* ils lisent. Ce n'est pas le moindre effet de leur écriture qu'au moment où Artaud et Genet transforment une figure historique ou mythologique en « intensité poétique », réciproquement, l'histoire et la littérature sont investies par l'intemporalité, l'éternité, qui caractérise la mythologie.

Dans la préface à ses *Œuvres complètes*, Artaud fustige en Jacques Rivière tous ceux qui n'auraient pas compris l'agonie de la « reconfiguration » ontologique qu'il partage intimement avec Genet :

Jacques Rivière me refusa donc mes poèmes, mais il ne me refusa pas les lettres par lesquelles je les détruisais. Il m'est toujours apparu comme très étrange qu'il soit mort peu de temps après avoir publié ces lettres./ C'est que j'allais le voir un jour et lui dis ce qu'il y avait au fond de ces lettres, au fond des moelles d'Antonin Artaud qui écrit./ Et je lui demandai si on l'avait compris./ Je sentis son cœur remonter et comme craquer devant le problème et il me dit qu'on ne l'avait pas compris./ Et je ne m'étonnerai pas que la poche noire qui ce jour-là s'ouvrit en lui ne l'ait détourné de la vie beaucoup plus que sa maladie./ Les paroles sont un limon qu'on n'éclaire pas du côté de l'être, mais du côté de son agonie. (*O*, 21)

Or, si Artaud a souvent fait l'objet des mêmes critiques que Genet, si on les a tous les deux accusés de complaisance dans le malheur, dans le *pathos*, ou encore dans l'imagination, il est loin d'être certain que Jacques Rivière n'ait pas « compris » leur commun combat, puisque « son cœur remonte et craque » devant le « problème » agonique dont celui-ci découle. Dans la lettre qui clôt sa *Correspondance* avec Artaud,

¹³ Evelynne GROSSMAN, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, op. cit., p. 172-175.

¹⁴ Jacques DERRIDA, *Glas*, op. cit.

Rivière énonce et annonce les fondements du *modus vivendi*¹⁵ qu'Artaud lui-même prônera, de ses tout premiers à ses tout derniers textes et dessins (« Je suis mort depuis longtemps »¹⁶), comme Genet, depuis ses mémorables soirées avec Sartre et Beauvoir jusqu'à son tout dernier roman (« Je vis dans un long évanouissement depuis longtemps »¹⁷) :

Comment distinguerons-nous nos mécanismes intellectuels ou moraux, si nous n'en sommes pas temporairement privés ? Ce doit être la consolation de ceux qui expérimentent ainsi à petits coups la mort qu'ils sont les seuls à savoir un peu comment la vie est faite. (*O*, 83)

Au terme de cette étude, nous pensons pouvoir déclarer que le rapprochement des œuvres d'Artaud et de Genet est extrêmement fécond. Il y aurait en fait encore beaucoup à dire et à approfondir. On pourrait d'abord effectuer le même type d'analyse que nous avons proposée à partir de la figure d'Antigone à partir de *toutes* les grandes figures qu'invoquent Artaud et Genet dans leur œuvre. Nous aurions en effet pu concentrer notre analyse sur une autre figure que celle d'Antigone. Si c'est sur celle-ci que s'est arrêté notre choix, c'est pour deux raisons : parce que la figure incarnant le lien le plus évident entre Artaud et Genet, celle d'Héliogabale à qui les deux auteurs ont consacré un texte, a, du côté d'Artaud, déjà fait l'objet d'un travail similaire¹⁸, et que, du côté de Genet, ce travail est impossible, le manuscrit de l'*Héliogabale* de Genet se trouvant fort probablement entre les mains d'un collectionneur. Par ailleurs, notre analyse du traitement que font Artaud et Genet d'Antigone aurait pu nous porter à examiner plus que nous l'avons fait la problématique sexuelle dans leur écriture (le rejet de la sexualité d'Artaud et l'« hypersexualité » de Genet).

¹⁵ Un *modus moriendi* : « mourir vivant » plutôt que « vivre mort » (*O*, 1644).

¹⁶ « Je suis mort depuis longtemps » (*O*, 124).

¹⁷ « Je vis dans un long évanouissement depuis longtemps » (*VI*, 18).

¹⁸ Cf. Évelyne GROSSMAN, « Antonin Artaud le mythomane », dans *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, op. cit., p. 93-118.

Si nous avons choisi de ne pas suivre cette direction, c'est que la « force » d'Antigone nous a semblé plus féconde que sa troublante sexualité pour éclairer l'éthique, le « mourir vivant » d'Artaud et de Genet.

On pourrait en outre comparer les derniers textes sur l'art d'Artaud et Genet¹⁹, plus précisément leur fascination respective pour Van Gogh et Rembrandt, ces deux « bouchers », comme ils les qualifient l'un et l'autre : ces « barbouilleur[s] fous de couleurs, perdant la supériorité jouée et l'hypocrisie des simulateurs » (*IV*, 28), ces deux peintres hollandais qui ont connu ce que c'est de n'être que peintres et qui, sans doute pour cela, ne pouvaient que « disparaître socialement » (*IV*, 22), comme l'écrit Genet de Rembrandt. Ces peintres en lesquels ils se reconnaissent et se reconfigurent, grâce auxquels ils refont leur propre portrait.

« Je vois, à l'heure où j'écris ces lignes, le visage rouge sanglant du peintre [Van Gogh] venir à moi, dans une muraille de tournesols éventrés [...] » (*O*, 1455) ; « Lui-même, Rembrandt, dans son portrait à Cologne, où il rit. Le visage et le fond sont si rouges que tout le tableau fait penser à un placenta séché au soleil » (*IV*, 27) : si l'identité des deux peintres n'étaient pas divulguée dans ces lignes, saurait-on qui, d'Artaud ou de Genet, commente leurs autoportraits ?

*

On peut bien sûr considérer Artaud et Genet comme des « théoriciens » de l'écriture et du théâtre, mais à la condition d'avoir le même souci du mot juste qu'eux, à la condition d'entendre, c'est-à-dire de bien comprendre ce à quoi les mots d'« écriture » et de « lecture » renvoient pour eux : la vie, la vraie vie. Non la vie de Proust, pour qui la lecture est d'abord et avant tout écriture, mais une autre vie :

¹⁹ C'est sans doute le plus grand de nos regrets de n'avoir pu approfondir notre étude comparée sur ce point, qui, pensons-nous, pourrait s'avérer prolifique.

non une vie à enregistrer dans son corps comme dans son livre, car le corps ne cesse de mourir, mais une vie et un corps à se refaire à chaque instant, de la manière la plus « folle », c'est-à-dire la plus singulière possible : au bord de l'abîme²⁰ et dans le « sentiment de l'aventure » qui déroute si bien Sartre²¹. Pour Artaud et Genet, vivre, ce n'est pas, ce n'est plus écrire – à moins qu'écrire devienne une nouvelle manière de lire. Manière de « relève », certes, mais relève perpétuelle si, comme ils nous y convient, nous reprenons leur œuvre : alors, au moment même de leur évanouissement, ils conservent tout leur élan.

²⁰ « Sur le point de défaillir », comme aime à l'écrire Genet : « Je suis tenté d'écrire : "J'allais défaillir" » (II, 452). Défaillance on ne peut plus consciente chez Genet comme chez Artaud. « Désir de maîtrise, partout à l'œuvre, *central*, chez Jean Genet. » (Anne UBERSFELD, « Écriture de la maîtrise », *Europe*, « Jean Genet », *op. cit.*, p. 56. C'est Anne Ubersfeld qui souligne.) On peut en dire autant d'Artaud. Désir de maîtrise, ajoutons-nous toutefois, qui, pour se réaliser, passe chez l'un et l'autre écrivain par la plus vertigineuse – l'incessante – défaillance.

²¹ Un soir, Roquentin, le narrateur de *La Nausée*, connaît un moment de pure extase en marchant, en imaginant ce qui l'attend à l'angle d'une rue : « [...] Enfin une aventure m'arrive et quand je m'interroge, je vois qu'il m'arrive que je suis moi et que je suis ici ; c'est moi qui fends la nuit, je suis heureux comme un héros de roman./ Quelque chose va se produire : dans l'ombre de la rue Basse-de-Vieille, il y a quelque chose qui m'attend, c'est là-bas, juste à l'angle de cette rue calme, que ma vie va commencer. [...] Je ne sais si le monde s'est soudain resserré ou si c'est moi qui mets entre les sons et les formes une unité si forte [...]. » Le lendemain, Roquentin note amèrement dans son journal : « Hier, je n'avais même pas l'excuse de l'ivresse. Je me suis exalté comme un imbécile. [...] Ce sentiment d'aventure ne vient décidément pas des événements : la preuve en est faite. C'est plutôt la façon dont les instants s'enchaînent. [...] Le sentiment de l'aventure serait, tout simplement, celui de l'irréversibilité du temps. » (Jean-Paul SARTRE, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 84 et 87. C'est Sartre qui souligne.) Artaud et Genet, parce qu'ils ne cessent de se « reconfigurer » à travers leur lecture des textes et du monde, parce qu'ils ne cessent de mourir, de s'évanouir pour renaître, parce qu'ils vivent à l'envers du temps, ne tombent presque jamais dans le ressentiment. Si la lecture double, si le *voire* qu'ils nous transmettent est éthique, c'est qu'il peut nous rendre le plus terrible effondrement (non l'irréversible mort à venir mais la naissance toujours déjà passée) accessible : merveilleusement vivant.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

1. Textes d'Antonin Artaud et de Jean Genet

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.
- , *Les Cenci*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011.
- GENET, Jean, *Œuvres Complètes*, t. I à VI, Paris, Gallimard, 1952-1993.
- , *Théâtre Complet*, édition présentée, établie et annotée par Albert Dichy et Michel Corvin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- , *Poèmes* [1942], Paris, L'Arbalète, 1948.
- , *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.
- , *Lettres à Olga et Marc Barbezat*, Paris, L'Arbalète, 1988.
- , *Fragments... et autres textes*, Paris, Gallimard, 1990.
- , *La Sentence*, suivi de *J'étais et je n'étais pas*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2010.

2. Ouvrages et articles consacrés à Antonin Artaud et Jean Genet

2.1. Sur Jean Genet et Antonin Artaud

- CASTANET, Hervé et Alain MERLET, *Pourquoi écrire ? Artaud, Jouhandeau, Genet, Klossowski*, Paris, La Différence, coll. « Les Essais », 2010.
- MORALY, Jean-Bernard, *Le Maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, Paris, Nizet, 2009.
- , « Claudel le fou, Genet le sage », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, vol. 40, n° 4, 1988, p. 311-329.
- SARTRE, Jean-Paul, « Mythe et réalité du théâtre » [1967], dans *Un Théâtre de situations*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992.
- THÉVENIN, Paule, *Textes (1962-1993). Adamov, Artaud, Bernhard, Blin, Boulez, Breton, Derrida, Des Forêts, Genet, Giacometti, Gilbert-Lecomte, Ponge*, textes réunis par Hélène Milliex, Paris, Lignes & Manifestes, 2005.

2.2. Sur Antonin Artaud

BLANCHOT, Maurice, « Artaud », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 50-58.

—, « La cruelle raison poétique (rapace besoin d'envol) », dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 432-438.

DERRIDA, Jacques, « La parole soufflée » et « Le théâtre de la cruauté ou la clôture de la représentation », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 253-292 et 341-368.

—, « Forcener le subjectile », dans *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, avec Paule Thévenin, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986, p. 55-108.

—, *Artaud le Moma. Interjections d'appel*, Paris, Galilée, coll. « Écritures / figures », 2002.

DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1992.

GARELLI, Jacques, *Artaud et la question du lieu*, Paris, José Corti, 1982.

GOUHIER, Henri, *Antonin Artaud. L'Essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974.

—, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1997.

GROSSMAN, Évelyne, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996.

—, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Tours, Éditions Farrago-Léo Scheer, 2003.

—, « Préface », dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 7-19.

—, *La Défiguration. Artaud, Michaux, Beckett*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.

—, « L'Art crève les yeux », dans *Antonin Artaud*, Guillaume Fau (dir.) Paris, Bibliothèque Nationale de France/Gallimard, 2006, p. 162-167.

KAUFMAN, Vincent, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1990.

MÈREDIEU, Florence de, *Antonin Artaud. Voyages*, Paris, Blusson, 1992.

- , *Sur l'électro-choc. Le cas Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1996.
- , *La Chine et le Japon d'Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 2006.
- , *C'était Antonin Artaud*, Paris, Fayard, 2006.
- POLLOCK, Jonathan, *Le Rire du Mômo. Antonin Artaud et la littérature anglo-américaine*, Paris, Kimé, 2002.
- PREVEL, Jacques, *En Compagnie d'Antonin Artaud*, Paris, Flammarion, 1994.
- REY, Jean-Michel, *La Naissance de la poésie. Antonin Artaud*, Paris, Métailié, 1991.
- , « La demande de crédit », dans *Les Promesses de l'œuvre, Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie », 2003, p. 47-86.
- VIRMAUX, Alain et Odette, *Artaud, bilan critique*, Paris, Belfond, 1979.
- , *Antonin Artaud*, Paris, La Manufacture, 1991.
- WHITE, Kenneth, *Le Monde d'Antonin Artaud ou Pour une culture cosmopoétique*, Paris, Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1992.

2.3. Sur Jean Genet

- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- BLIN, Roger, *Souvenirs et propos*, recueillis par Lynda Peskine, Paris, Gallimard, 1986.
- CIXOUS, Hélène, *Entretien de la blessure. Sur Jean Genet*, dessins d'Ernest Pignon-Ernest, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2011.
- DATTAS, Lydie, *La Chaste Vie de Jean Genet*, Paris, Gallimard, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1974.
- DICHY, Albert et Lynda PESKINE, *La Bataille des Paravents*, Paris, Presses de l'IMEC, coll. « Empreintes », 2004.
- DICHY, Albert et Pascal FOUCHER, *Jean Genet Matricule 192.102. Chronique des années 1910-1944*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2010.

- DURAFOUR, Jean-Michel, « Dans le dos des images ? », dans *Jean Genet. Rituels de l'exhibition*, Bernard Alazet et Marc Dambre (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 147-158.
- EL BASRI, Aïsha, *L'Imaginaire carcéral de Jean Genet*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- FREDETTE, Nathalie, *Figures baroques de Jean Genet*, Montréal/Paris, XYZ/Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Théorie et littérature », 2001.
- GUENNOUN, Souad, *L'Ultime parcours de Jean Genet. Tanger, Rabat, Casablanca, Larache*, Paris, Méditerranée, 2010.
- HANRAHAN, Mairéad, *Lire Genet. Une poétique de la différence*, Montréal/Lyon, Les Presses de l'Université de Montréal/Presses Universitaires de Lyon, coll. « Espace littéraire », 1997.
- , « *A Chat About Cats, Cathedrals and Chairs (or The Place of Literature Within the University)* » ; texte mis en ligne à l'adresse suivante : <http://www.ucl.ac.uk/french/staff/mairead>.
- LAROCHE, Hadrien, *Le Dernier Genet. Histoire des hommes infâmes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1997.
- MARTY, Éric, *Jean Genet, Post-scriptum*, Paris, Verdier, 2006.
- MICHAUD, Ginette, « Jacques Derrida et Jean Genet : théâtre de l'impossible », inédit, à paraître dans les Actes du colloque *Jean Genet politique, une éthique de l'imposture*, Albert Dichy et Véronique Lane (dir.).
- RAMOND, Charles, « Déconstruction et littérature (*Glas*, un guide de lecture) », dans *Derrida. La déconstruction*, Charles Ramond (dir.), Paris, PUF, coll. « Débats philosophiques », 2005, p. 99-142.
- SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, dans *Œuvres complètes de Jean Genet*, Paris, Gallimard, t. I, 1952.
- SENTEIN, François, *Nouvelles Minutes d'un libertin (1942-1943)*, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 2000.
- TAFTA, Nicolea, *Jean Genet, une plurilecture*, Paris, Hesse, 2000.
- WHITE, Edmund, *Jean Genet*, traduit de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, Gallimard, coll. « Biographies NRF », 1993.

3. Autres ouvrages

ARISTOTE, *La Poétique*, traduit du grec par Roger Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

BARTHES, Roland, *La Préparation du roman*, Paris, Seuil, 2003.

BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure, Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Paradis artificiels* [1860], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2009.

BUTLER, Judith, *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2000.

CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Mort à crédit* [1951], édition présentée, établie et annotée par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981.

CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987.

CLÉMENT, Catherine, *La Syncope. Philosophie du ravissement*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1990.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe, Capitalisme et schizophrénie I*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

ESCOLA, Marc, *Le Tragique*, Paris, GF Flammarion, coll. « Lettres », 2002.

FÉDIDA, Pierre, « L'objeu », dans *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1978, p. 137-282.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1972.

LACAN, Jacques, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, Paris, Gallimard, 1965, p. 7-15.

—, *Le Séminaire*, Livre VII, « L'Éthique de la psychanalyse », Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1986.

LAPLANCHE, Jean, *La Sublimation. Problématiques III*, Paris, PUF, 1980.

LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1967.

—, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.

LOUETTE, Jean-François, « Introduction », dans *Romans et récits de Georges Bataille*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

MICHAUX, Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1998.

NANCY, Jean-Luc, *La Déclension (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2005.

NANCY, Jean-Luc et Federico FERRARI, *Nus sommes*, Bruxelles, Yves Gevaert Éditeur, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* [1871], traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1938.

—, *Esquisse d'une théorie des émotions* [1938], Paris, Hermann, 1995.

—, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1947.

—, « Un nouveau mystique », dans *Critiques littéraires (Situations, 1)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1947, p. 133-174.

—, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964.

SOPHOCLE, *Antigone*, édition bilingue, traduit du grec par Paul Mazon, présenté et annoté par Nicole Loraux, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2006.

STEINER, George, *La Mort de la tragédie* [1961], traduit de l'anglais par Rose Celli, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993.

4. Actes de colloque, numéros de revues et autres documents

ARTAUD/CHALOSSE, *Pour en finir avec le jugement de dieu/Artaud Remix, Signature/Radio France/INA*, 2001.

Cahier de L'Herne. Derrida, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaud (dir.), Paris, Éditions de L'Herne, 2004.

Europe, « Jean Genet », Albert Dichy (dir.), n^{os} 808-809, août-septembre 1996.

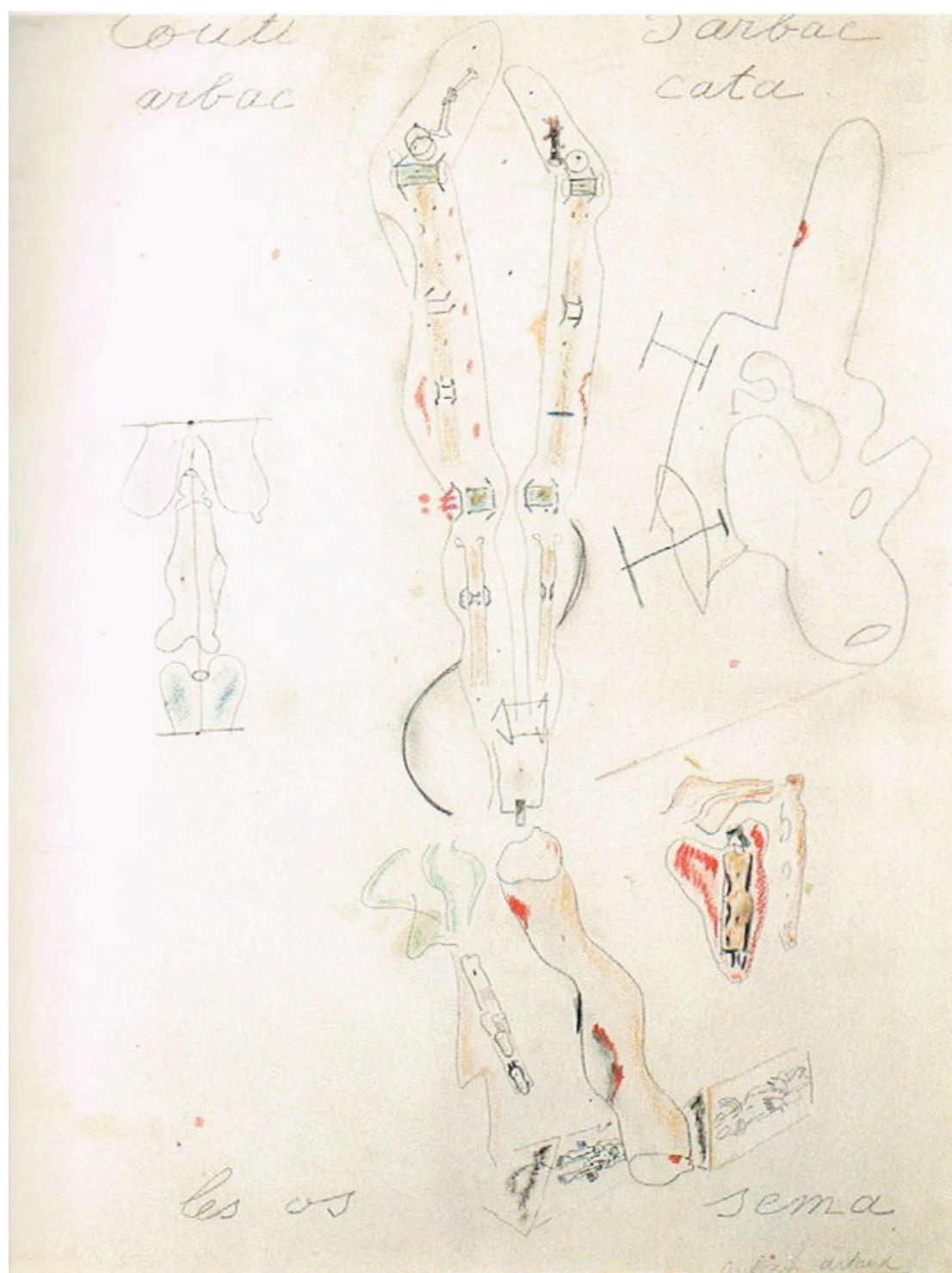
Europe, « Antonin Artaud », Évelyne Grossman (dir.), n^{os} 873-874, janvier-février 2002.

Jean Genet. Rituels de l'exhibition, Bernard Alazet et Marc Dambre (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.

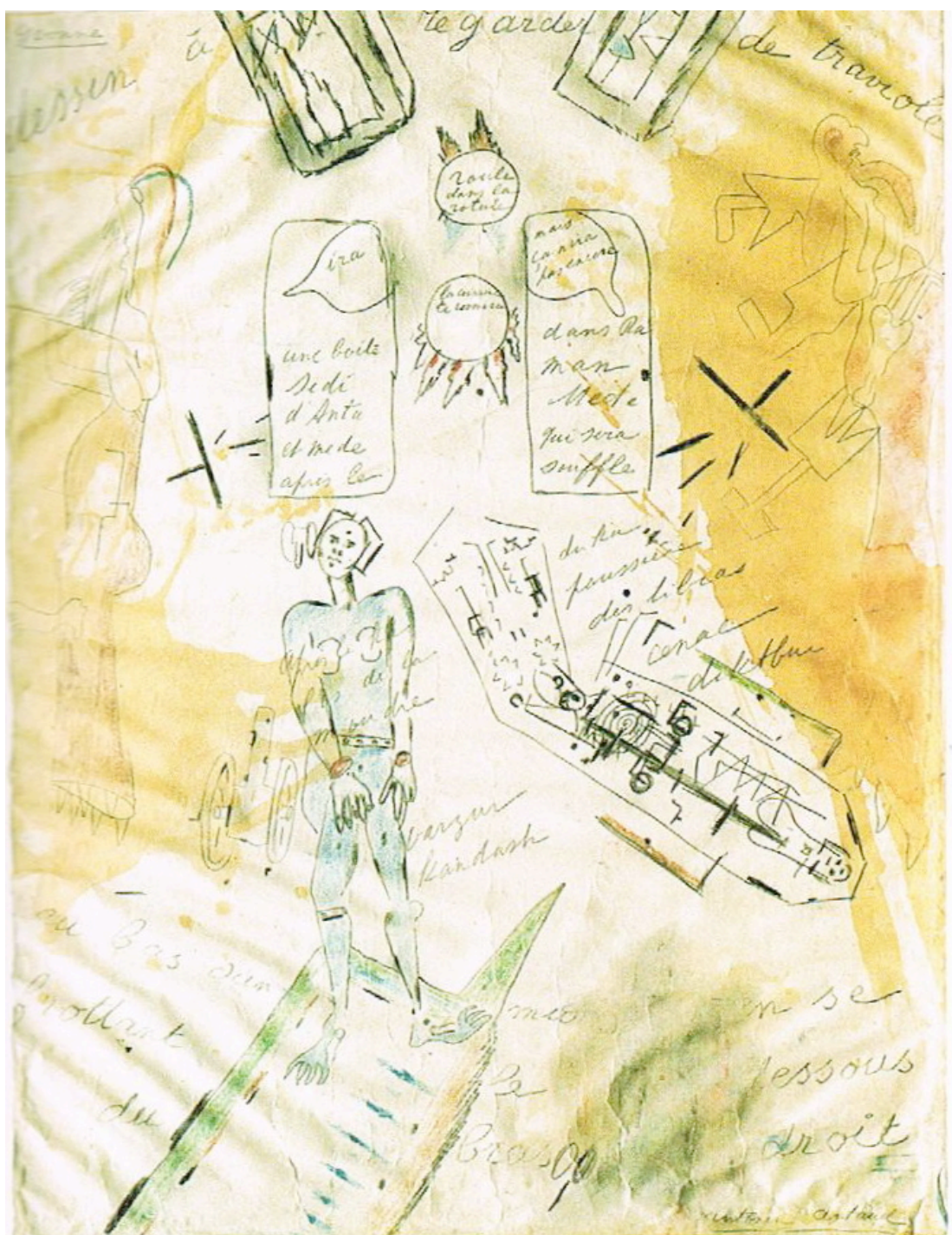
Revue des sciences humaines, « L'Évanouissement », Paule Petitier (dir.), n^o 275, 2004.

ANNEXES

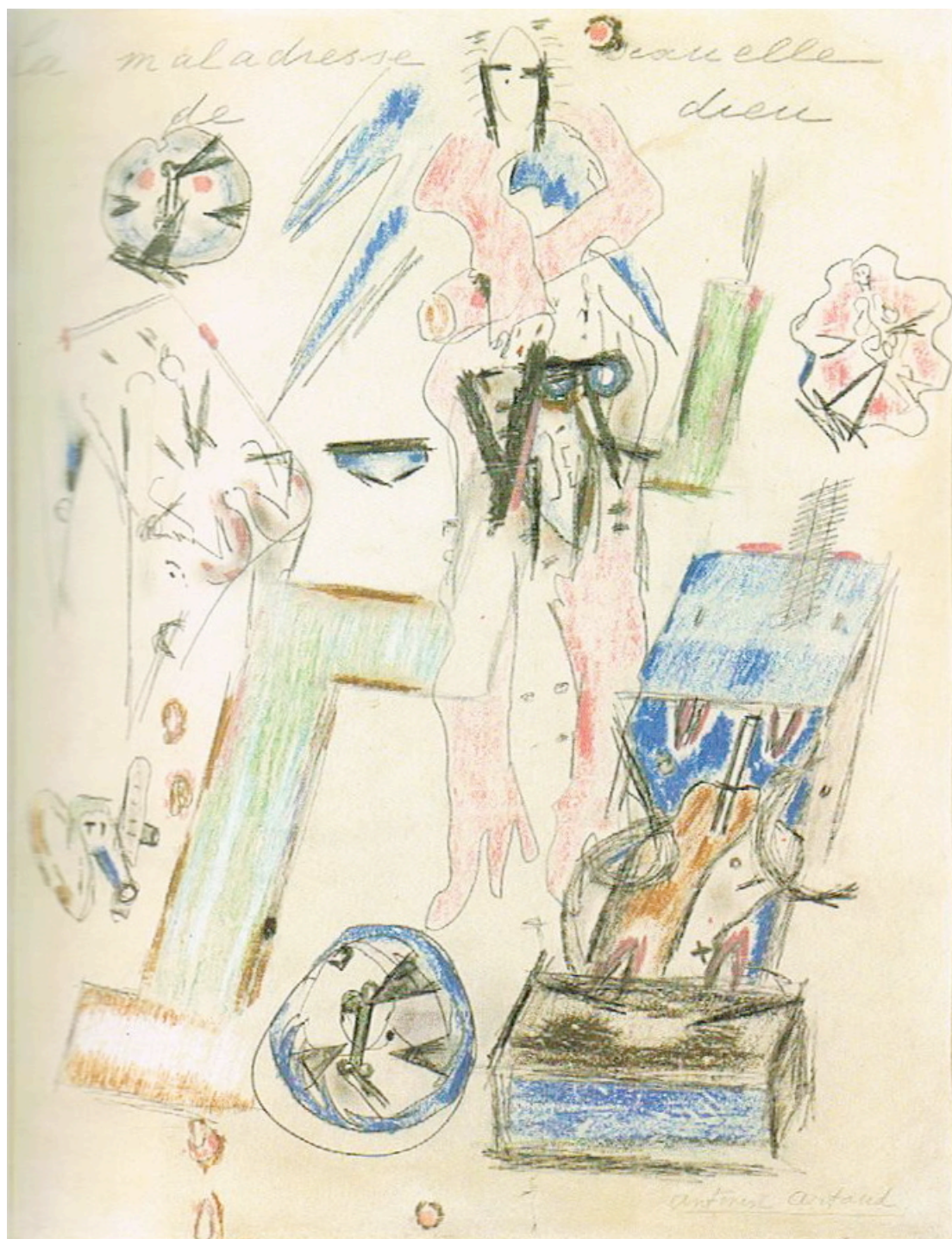
Annexe 1 – Couti l'anatomie



Annexe 2 – La machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole



Annexe 3 – *La maladresse sexuelle de dieu*



Annexe 4 – *La Mort et l'homme*



Vivre pendant cinq ans la vie gelée et sans révéler des prisonniers soumis moins à l'administration et à la magistrature qu'aux décisions sévères de ce qu'ils nomment leur destin. Ce destin s'était exprimé par le moyen de personnages sentencieux et cocasses de la cour d'assises. Elles – les Assises – avaient un pouvoir à la mesure de ce que les prisonniers attendaient d'elles afin de devenir prisonniers de style vicillor et éternel, acceptant la réprobation, la désirant, immobiles dans une cellule étroite, inventant le monde en le rêvant, et l'amour en se masturbant. Immobile dans sa cellule, le prisonnier le plus beau était

bien le pivot du monde. Immobile dans sa cellule, elle-même peut-être au centre de la prison puisqu'il avait accepté, peut-être voulu ce cube clos et sa vie monotone. Il faut parler de lui comme on le ferait d'une montre, suisse ou non, d'une boussole, d'un cadran solaire à l'ombre. « Il marquait midi » dans le langage des prisons signifie qu'il bande, son sexe dressé vers son nombril marquerait l'heure ou le nord. À l'ombre, la tige de ce cadran solaire – nous sommes dans la situation des rabbins ou des théologiens chrétiens qui voudraient calculer l'heure exacte

de la naissance du Christ dont il est répété qu'elle eut lieu une nuit d'hiver que les cadrans solaires de l'époque n'ont pas retenue – la tige de ce cadran solaire recevait la lumière et projetait son ombre grâce à un astre non répertorié car les nomenclatures des astronomes sont incomplètes. Debout, ou même couché, il érigait son corps et son sexe, l'un et l'autre à l'étroit dans une cellule qui finit par n'être qu'un cercueil. Autour de lui et de son sexe, l'univers s'engendre et tourne mais selon des axes différents.

Debout, immobile, attentif à n'être qu'un prisonnier, s'il marque toujours midi-minuit il désoriente, et il perturbe le temps.

Un voleur qui vole vers le Japon peut sans doute mal se dépêtrer des émotions et des souvenirs qui le lient à un autre voleur qui, sans bouger d'un poil, continue son destin de voleur, au milieu d'une cellule cubique emportée plus vite que l'avion le plus rapide. Il est préférable de croire que rien ne fut jamais décidé clairement quant au rôle de pivot du monde. C'est peu à peu que les voyages décrits dans ce livre déroulaient autour de la prison des cercles au rayon de plus en plus large ou subitement très court comme pour enfermer le voleur encore mieux, de le boucler en bouclant une circonférence, de le surveiller et en même temps de parcourir à sa place le monde, de le voir si fortement que peut-être des images en seraient effacées. Renseigné par le fuséau horaire, il est possible de savoir qu'à cette heure le prisonnier décharge dans sa serviette-éponge, qu'il va s'endormir. Attentif au reflet des choses, à la déroute des événements, un autre voleur sait qu'en ce lieu précis d'une prison nommée un exemplaire de prisonnier reste sur ses gardes, aux aguets, afin de n'être pas corrompu par les jeux de la mode au-delà des murs. « Soumis » à son « destin » comme au Hedjaz, on lui demeure encore soumis. S'il est vrai qu'un éclatant soleil aveugle, il faut admettre que la paupière sache se baisser, la tête se détourner, le corps chercher l'ombre. Une hygiène [délicate] saccage tous les points d'eau, les points d'ombre, les fontaines. Le temps est peut-être venu de croire que le geste criminel est la préfiguration de l'acte révolutionnaire, et que nous ne pourrions plus jamais connaître Lucifer.

L'égaré, ou le harassé, ou l'homme simplement très las qui parcourt ce récit et le monde ne désire peut-être que les voir s'effacer.

Les deux parts occidentales couvent dans leurs nids bien et mal cachés des œufs qui ne demandent qu'à éclore. Chaque nid vise le nid d'en face, chaque œuf l'œuf en face comme au bagne un nœud vise un nœud. Et la bombe éclate ou pas ? Les savants, les militaires, les politiciens, les artistes, les manucures, les moins de vingt ans, comme ils sont insensibles à la tristesse des objets inemployés. Le marteau, la faucille, le couteau, quand les hommes les eurent réalisés dans la fonte, l'acier, le silex, dans n'importe quoi qui est lourd ou qui coupe, ce fut pour planter un clou, pour se taper sur les doigts, faucher son herbe ou le blé des autres, fendre une planche ; mais le poignard, l'homme qui le fit était déjà, le faisant, un assassin ou un patriote qui connaît son but : le meurtre d'un autre homme par ce poignard. L'assassin accomplissait l'astre plein, plein de joie et de tristesse, pas rompu, pas fêlé par l'indécision, le remords, la trahison ni la remise à bien plus tard. L'objet allait à sa fin cohérente : il servait. Sinon, restant sans emploi, sans fonction, mélancolique, attendant sa délivrance, il l'attendrait peut-être éternellement si l'assassin qui l'avait conçu n'était devenu le meurtrier ou s'il n'avait osé vendre ni donner le poignard à un homme de main. Et la tristesse de l'objet n'est pas rompue si le poignard ne sert qu'à ouvrir une boîte de sardine. Il y a fin et fin. L'allumette qui ne sert qu'à me curer les dents manque de dignité. Ce n'est pas qu'il y ait tellement de haine dans les ogives nucléaires – nous avons donc mis au point un moderne style ogival – pourtant on y en a déposé. En supposant que cette haine s'évapore, les bombes demeurent, inemployées, et presque inanimées. Nous n'allons pas abandonner des ogives devenues stériles : il nous faudrait déclarer que nous les avons conçues stériles, chargées de haine, capables de désintégrer des continents, et déclarer que le but vrai, définitif, était d'enfouir dans des silos des milliers d'armes onéreuses qui ne seraient jamais des armes. Coupées du réel, des armes schizophréniques. Les années aussi s'entassaient. Je croyais les fuir parce que l'avion m'emportait. Le mot « Sayonara » était la preuve que nous allions entrer dans un espace, sur un territoire où les hommes se déplaçaient, ignorant les codes mal écrits des vieilles tribus bédouines, décisifs pour la découverte de l'ogive, de son mode d'emploi mais... oui mais Dieu ?

pour un œil plus aigu l'ordre, qui n'a pas su mettre au point le code où le crime est impossible, est criminel. Un jugement a eu lieu, contenant l'énoncé de la sentence et son paraphe ? si rien n'avait eu lieu ? sur fond de nuit... Que le condamné refuse sa collaboration avec les magistrats, que sera un jugement contenu dans le seul énoncé de la sentence ? Sommes-nous assez loin de l'acte par lequel le jugement est dit ; assez loin des soucis de s'approprier un bien ; assez loin du sens à donner à cette main-basse sur toute propriété et assez loin de sa désacralisation ; assez loin du tribunal qui prononça le ban accepté sournoisement par le condamné ; assez loin... mais très proche de la question : « en me jugeant qui juge-t-on ? » Dans les cafés de Tanger, autour des tables, chaque joueur reprend les dés et les laisse tomber de très haut, avec l'espoir et sans grand espoir que le geste de son bras ou de ses deux bras, se répercutant dans tout le corps, troublant l'air et l'espace, force le destin, anéantisse le monde, tue l'Espagnol dans sa maison de Grenade, permette à la foudre d'intervenir pour régler les comptes d'une guerre sainte qui s'est relâchée dans le charme cordouan où le guerrier fut ligoté par les bras nus de la danseuse qui écrivait déjà dans l'air les paraphes authentifiant le texte d'une sentence que chaque Arabe devrait écrire jusqu'à la mort de l'Islam. Cela : que l'ordre soit coupable d'avoir pressé le criminel ou de n'avoir pas su

empêcher le crime, il se punira dans ce qu'il révere : les magistrats. Que la loi se défasse elle-même, qu'elle se détécote, maille après maille ! Un meurtre a eu lieu ? Condamnation et exécution du président de la République. Un autre meurtre : le ministre de la Justice ; un autre, le secrétaire général de la CGT, l'archevêque de Paris, ainsi de suite. Mais il y a mieux que des personnages toujours remplacés par le jeu d'élections, de naissances et de croissances accélérées, il y a : l'arc de Triomphe rasé, la cathédrale de Chartres, Versailles, des palais de justice de Paris, Rome, Bruxelles, tous les palais de justice d'Europe, des archives, des chambres de commerce, toute cette rhétorique phallique qui veut convier le monde, monuments et institutions dressés, durement dressés, et plutôt que le soudain écroulement, leur lent grignotage par les mandibules inapaisées des hippies. Quant toute l'activité des populations sera accaparée par les exécutions d'un monde qui se condamne, l'assistance du public aux mises à mort sera pleine d'étonnement et de tristesse au milieu de laquelle l'allégresse germera. Les valeurs connaîtront leur précarité car à mesure que crimes et délits seront commis l'ordre se punira de les avoir : suscités, engendrés, produits, permis, provoqués (les mots se hâtent, accourent, qui revendiquent le fait d'avoir agi). C'est alors qu'avec un peu de chance et une légère augmentation de la criminalité, ou seulement

de la délinquance dans le monde, tout sur terre sera rasé, tout sera détruit, tout mort, mastiqué, avalé, chié. Tout mort. Les magistrats aussi. Seuls resteront les délinquants et les criminels, dans la joie. Ce n'est plus l'écrit malingre que devra tracer dans la résignation le condamné, mais un ample paragraphe annulant l'énoncé de la sentence et son écriture : la peine accomplie par l'ordre. S'il est vrai que l'homme doit parcourir le monde, sauf s'il est paralysé ou en prison, le monde sera en mesure d'être parcouru par les criminels, repérant un monde peut-être qui serait l'envers de celui où nous sommes, où la sentence est encore écrite. Ce jeu ne sera pas impossible : au-dessus de la plaque de verre sur la table, les mains maigres, cassées, allégées, égrèneront des sentences nulles, en s'aidant d'un paraphe déchirant ne renvoyant à rien d'autre qu'à lui, n'obligeant à aucune peine qui serait écrite par le va-et-vient d'un homme de vingt ans dans l'espace très défini d'une prison, des cellules, des corridors, des cours élevées selon les plans d'un architecte creux.

Cela doit être dit avec d'autres mots ou les mêmes dans d'autres phrases. Il serait peut-être nécessaire de scruter tous les mots dont nous allons nous servir afin de comprendre qu'ils ne cachent ni ne montrent rien.

42

[illegible]

Cette fois elle est avec d'autres autour
de moi dans l'autre place. Il me
fait. Elle annonce la soirée par les mots

dati vor, attento non essere affe. de com-
frenda qu'è ne caritate vi ne mandando
vostro

[illegible]

Parlons des bouches qui prononcent la sentence, d'abord les dents et les langues. Il existe ici et ailleurs certaines officines dont la fonction est de construire des palais entiers, qu'on pourrait nommer palais de Justice puisqu'ils sont destinés aux magistrats édentés chargés de rendre, de vomir la justice. Pour de telles prothèses, les spécialistes ont besoin des dents (moliares, canines, incisives) de jeunes gens dont la denture est saine : qu'on ne compte pas trop sur nos ruraux mais plutôt sur des Congolais âgés de quinze à vingt ans. Les palais artificiels des magistrats sont armés des dents de jeunes nègres. Il faut avoir vu certains sourires de ces magistrats pour le savoir, car si les dents peuvent l'être les lèvres ne sont pas greffées, ni les autres parties du visage, ni les gestes : ces jeunes dents font mal à voir dans des visages craquelés, même si, pour donner le change, les spécialistes de la bouche ont su intercaler une ou deux dents cariées dans la rangée éclatante de bonheur. La fabrication des mâchoires relève d'un procédé très ancien (contenu peut-être dans le principe du piège à loup antérieur au piège à renard) permettant leur articulation grâce – une sorte de scrupule me gêne si j'écris le mot « grâce », à propos des juges – à un mécanisme presque médiéval, en tout cas bruyant et toujours sur le point de se détraquer, jusqu'à rendre inaudible l'énoncé de la sentence, et quelquefois provoquer l'éclatement hors de la bouche du juge des deux parties

formant la mâchoire artificielle et articulée qu'il doit ramasser sur la table du tribunal, et, avec ses deux mains, tout réajuster dans sa bouche. Le palais proprement dit, l'emplacement supérieur où bute la langue pour prononcer certaines palatales, c'était, jusqu'à ces derniers temps, une plaque de métal inoxydable, mais les matières plastiques sont à la mode quand la gueule du juge est invariable. Si, condamné de toute éternité, étais-je de toute éternité complice de la sentence, prononcée ou grognée, puis écrite ? Avant de naître, avant que d'être avec ce corps, j'étais hors du temps et de l'espace, et c'est peut-être moi, ce fut mon impatience qui forcèrent l'homme et la femme, qui forcèrent la fornication un certain jour, choisissant moi-même le spermatozoïde et l'ovule, avec eux la position – latitude et longitude – d'où mon corps partirait afin de s'expatrier de cette partie du monde où le regard incongru de dieu se fait toujours plus menaçant. Cette divagation me laisse capter l'idée que mes géniteurs avaient besoin que je sois afin d'être eux-mêmes un moyen pour qu'ils me mettent au monde. En somme, j'étais simultanément avec mes hypothétiques parents, j'étais en même temps que mes grands-parents et j'agissais sur eux qui n'étaient pas encore au monde, mais qui étaient, comme moi, de toute éternité,

appartenant à toute éternité,

afin que se façonne un corps, un

esprit, un destin lisible, visible, afin que je meure et que l'être que j'étais avant ma naissance et qui, étant une volonté d'exister sur terre, était de toute éternité, agissant de toute éternité afin que je naisse un jour en France, à Paris au mois de décembre, vive sous la forme et dans les formes que je m'étais non choisies mais voulues si elles sont inexorables, avec mes traits d'homme mortel, écrivant cela sans qu'un de mes traits n'ait bronché, fort de n'avoir jamais traversé une femme sauf à la minute de ma naissance, encore aveugle, muet, et sans doute encore noyé. Venu ici pourquoi ? « Afin d'y être condamné pour avoir fait main basse... », répond la voix multiple – c'est la voix d'une multitude cherchant à m'en imposer. Ma foi, c'est un bel organe ! Super marilynalgine ! Fée des Tasses !... saut de carpe à la retournée... Elle, il et ailes à la débardeur... Éclaboussante et tante... l'oreille qui rencontre la langue poreuse... Timide éclatante et toute armée de dentelles... Nuit : jour de perle et de sperme... Étrouffante et tonnant Tante... Cul qui roule n'amasse pas zob, n'entasse pas l'herbe... Derchie à la recherche d'une colonne en marche – en marche ou en repos ?... J'oublie ce qui m'a défini et qui remonte à la surface de ma page. À ce doux carnaval de hippies répond le carnaval féroce des juges, survivants aux jugements prononcés, prononcés cependant que vous dormez, vous mangez, vous chiez, vous ronflez, vous

pissez, vous pétez, vous rouspétez, vous plaisantez, vous avez du goût et de la salive, de l'aisance, de la conversation sur les fosses d'aisance, de bonnes mœurs, vous avez du pain sur la planche, vous trottez, vous plaisantez, vous rêvez, vous charmez, vous absolvez, absorbez, vous observez, vous travaillez le dimanche, vous reniflez, vous esquivez d'avance au pas de danse, mais votre fonction est sacerdotale et devrait vous rendre invisibles cependant vous jugez comme par manie, comme par mégarde, vous êtes humains, trop humains, les honneurs vous sont comptés au plus juste : vos vêtements ne sont pas assez ornés, il vous faudrait davantage d'étoiles, de plaques, de crachats, d'aiguillettes, de guillottes, de huffteries dorées et vos pieds devraient être chaussés d'or massif : posés sur une seule patte (l'autre repliée) vous présideriez au sommet d'un socle gravé de commandements sans réplique, mais vous êtes en république. Le temps des bâchers et des autres tortures s'écoule dans les caves de l'intérieur – du ministère de l'Intérieur – sur fond de nuit, n'est-ce pas ?

Filtrer. Les mots écrits laissent passer quoi s'ils filtrent ? S'ils ont un filtre que retiennent-ils ? Dire que... est-ce afin de ne pas dire... et même de ne pas dire que ?...